4° Z 40 / 54 / 9

<36607657040018

<36607657040018

Bayer. Staatsbibliothek

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

(IX. Jahrgang).

1863.

Erſtes Halbjahr.

(Jänner — Juni.)

Wien.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Inhalts-Verzeichniß.

Dramaturgische und musikalische Aufsätze.

Journalistische und kritische Prinzipienfragen . . . 1, 81, 97
Henriette Sontag, von A. v. Wolzogen 3, 35
Dilettant, Routinier und Künstler von H. Th. Rötscher 33
Johannes Brahms (v. Br.) 49
Die „Nibelungen“ (II. III.) von A. Dult 52, 83
Mozart's „Così fan tutte“ 65
Musikalischer Reisebericht, von L. v. Sonnleithner 129, 145
Ueber Charakter und Vortrag Beethoven'scher Klavier-Sonaten, von K. v. Bruyck . 132, 165, 227, 310, 325, 358, 374
Der Zwischenvorhang, von R. Gottschall 135
Ueber das Verhältniß des Publikums zum musikalischen Kunstwerk, von K. Grädener 177, 193
Ein literarisch-kirchliches Ereigniß 180
Tonkünstler-Parallelen 198, 232, 292
Björnstjerne Björnson's dramatische Arbeiten, von C. Lobedanz 229
Mendelsohn's letzte Tage, von A. v. Wolzogen 241, 257
Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's von M. Hartmann 244, 259, 342, 355, 371
Die Kirche und der Theaterbesuch, von G. Heusinger 273, 289
Zur Geschichte des russischen Theaters 295, 308
Beiträge zur Theatergeschichte 313
Ueber das Verhältniß der Kritik zum musikalischen Kunstwerk, von K. Grädener 353, 369
Ein dramatisches Sittengemälde der Hindu, von R. Gottschall 392
Ueber die Honorare der dramatischen Dichter 401

Aufsätze lokaler Gattung.

Veränderungen im Operntheater 17
Zur Geschichte der Wiener Theater. Theater in der Josefstadt 113, 161
Die Wiener Konzert-Saison, 1862—1863 209
Kritische Rundschau 225
Musikalische Skizzen aus Alt-Wien, von L. v. Sonnleithner 305, 322
Zur Hoftheaterfrage 321
Wiener Operntheater. 1862-1863. Uebersicht 337
„ „ „ Statistisches Verzeichniß 340
Kai- und Carltheater. 1862-1863. Uebersicht . . 385
„ „ „ „ Statistische Verzeichnisse 387, 388
In Sachen des Gesangunterrichts am Konservatorium, von K. Grädener 332

Dramatische und musikalische Literatur.

A. B. Marx. Beethoven's Leben und Schaffen (v. Br.) 89
G. G. Gervinus, „Shakespeare“, besprochen von F. Bodenstedt 100, 148, 212, 276
H. Helmholz. Die Lehre von den Tonempfindungen (v. Br.) 218

Biographien und Nekrologe.

Ignaz Tomaselli † 16
Hermann Herzenskron † 64
H. v. Lüttichau † 143
Andreas Sculta † 143
Charlotte Birchpfeiffer 271
Ferdinand Stegmayer † 296
F. Pistor † 304

Größere Theater- und Musikberichte.

Berliner Theaterbericht (Z) Uebersicht 407
„ „ „ Statistisches Verzeichniß . 410
Berliner Musikbericht von Otto Gumprecht . . 117, 282
Breslauer Theaterbericht (R. K.) [Wäerst's „Vinela“] 105
„ „ „ 203
Brünner Theater- und Musikleben von W. Karl 152, 184, 364
Christianiaer Theaterbericht 5
Darmstädter Theaterbericht (## ##) [„Die Königin von Saba“] 103
Dresdner Theaterbericht (P.) 67
„ „ „ [Rubinstein's „Feramors“] 167
Karlsruher Theaterbericht (ẑ) 106
Kölner Musikzustände von Oskar Paul 70, 280
Kopenhagener Theaterbericht (E. L.) 378

Londoner Musikbericht [F. Pauer's historische Konzerte] (F. P.) 404
Mähren und Schlesien [Konzertprogramme] (pp.) . . 251
Mährische und schlesische Gesangvereine und Gesangfeste (pp.) 56, 151
Mährische Wellehrad-Feier (pp.) 397
Münchener Theaterbericht (ƒ) 21
Münchener Musikbericht (†) 6
Münchener Musikbericht (X) 327
Niederheimisches Musikfest in Düsseldorf von Oskar Paul 375, 389
Olmützer Theaterbericht (pp.) 362
Pariser Theaterbericht (Mrl.) 19
Pester Theaterzustände [das Nationaltheater] (D.) 361, 395
Prager böhmisches Theater (V. P.) 121
Prager Theaterbericht (F.) 22, 249
Prager Musikbericht (♂) 181
Schweriner Theaterbericht (Fr.) 40, 248
Stockholmer Theaterbericht (E.) 201
Stuttgarter Theaterbericht (l.) 39, 120
„ „ „ (Marr's Gastspiel) 411
Stuttgarter Musikbericht (***) 24, 345

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

Neue Stücke.

„Lange Flitterwochen“ 8
„Die guten Freunde“ 32, 41, 58
„Eglantine“ 73, 109
„Die Nibelungen“ 123, 137
„Kunz von Kaufung“ 185
„Ein Attaché,“ 263, 298
„Die Ehestands-Invaliden“ 314
„Die Veilchen“ 315

Aeltere Stücke.

„Wallenstein's Lager“ 8
„Die Piccolomini“ 8
„Wallenstein's Tod“ 26
„Der Kaufmann von Venedig“ 26
„Struensee“ 26, 109, 412
„Kunst und Natur“ 58
„Die Räuber“ 92
„Kabale und Liebe“ 92
„Faust“ 93
„Die Fräulein von St. Cyr“ 109
„Was ihr wollt“ 136
„Don Karlos“ 153
„Bürgerlich und Romantisch“ 204
„Medea“ 235
„Iphigenia“ 285
„Emilia Galotti“ 289, 253
„Ein Autograph“ 253
„Der kleine Richelieu“ 253
„Erziehungsresultate“ 253
„Krisen“ 265
„Minna von Barnhelm 265
„Die Grille“ 285
„Monaldeschi“ 285
„Julius Cäsar“ 297
„Das Fräulein von Seigliére“ 298
„Verirrungen“ 365
„Michel Perrin“ 365
„Buch III., Kapitel I. 366
„Wilhelm Tell“ 380
„Maria Stuart“ 380
„Clavigo“ 413
„Der zerbrochene Krug“ 413

Gastspiele

Frl. Janauschek 235, 239, 253
Frl. Raabe 253
Hr. Lehmann 265
Hr. Schöne 285, 297

Operntheater.

Neue Opern.

„Lalla Rookh“ 266

Aeltere Opern und Ballete.

Repertoirbemerkungen 8, 58, 315
„Euryanthe“ 58, 109
„Der Wasserträger“ 110
„Weibertreue“ 124, 169
„Die lustigen Weiber von Windsor“ 168
„Wilhelm Tell“ 205
„Martha“ 205
„Lucia von Lammermoor“ 235
„Hernani“ 235
„Gisella“ 236
„Das Nachtlager in Granada“ 253
„Die Hugenotten“ 254
„Belisar“ 329
„Jessonda“ 348

Gastspiele und Debuts.

Frl. Rosée 8
Frl. Söhlke 110
Hr. Hermanns 168
Hr. Groß 169, 205
Fr. Fabbri-Mulder 235, 254, 316, 330
Frl. Friedberg 236, 316
Hr. Dalfy 253
Hr. v. Vignio 253
Fr. Pauli-Markowitz 315

Carltheater.

„Revue 1862“ 9
„Ein Wollgeschäft“ 43
„Freundschafts-Dienste“ 43
„Die Mädchen vom Lande“ 43
Die „Verschwender“-Vorstellung 59
„Klapp Klapp“ 64
„Der verwunschene Prinz“ 80
„Die falsche Ariot“ 80
„Blicken Sie in den Spiegel“ 80
„Ein Stündchen im Schwarzenberggarten“ 93
„Die Wiener in London“ 93
„Ein Apostel der Einigkeit.“ 112
„Ein Schulgehilfe“ 127
„Nach der letzten Redoute“ 127
„Die 73 Kreuzer des Herrn von Stutzelberger“ . . . 127
„Photographien aus dem Wiener Leben“ 127
Adelina Patti . . 154, 169, 192, 208, 256, 267, 272
„Im Mondschein“ 160
„Die reizende Diana“ 160
„Die geheimnißvolle Klarinette“ 160
„Name und Stand“ 192
„Ein Klubb“ 192
„Ahn'l und Ahn'l“ 192
„Ein grober Freund“ 240
„Narziß“ 286
„Im Vorzimmer“ 286
„Der Geizige“ 280
Gastspiel des Herrn Lebrun 286, 300
Gastspiel der Frau Niemann-Seebach 298
„Faust“ 300
„In Homburg“ 300
„Ein Vater, der seine Tochter liebt“ 300
„Rabujistokratt“ 300
„Nr. 20 beim Roß“ 300
„Kein Taschentuch“ 300

Kaitheater.

„Ein kleiner Skrupel“ 9
„Bädeker's Reisehandbuch“ 9
„Wiener Vergnügungszug durch das Jahr 1862“ . . 9
Gastspiel des Frl. Artôt 16, 32, 58
Debüt des Frl. Fischer 48
„Ein angenehmer Besuch“ 64, 80
„Mr. de Blé“ 93
„Kanonenfieber“ 93
„Telegraphische Depeschen“ 93
„Pfeht“ 93
„Eine übereilte Ehe“ 128
„Einquartirung“ 156
„Der Herr Vetter“ 156
„Ein politischer Flüchtling“ 170
„Der Schuster wider Willen“ 170
„Schwiegerpapa“ 170
„Die guten Freund'“ 170
„Modernes Verhängniß“ 205
„Herr von Zuckerl Vater und Sohn“ 205
„Der Donau und der Liebe Wellen“ 240
„Glückliche Flitterwochen“ 240
„Im Gassenladen“ 240
„Zwei Ehen“ 236
„Maroni Arrostiti“ 272
„Eine Ohrfeige um jeden Preis“ 272
„Flotte Bursche“ 272
„Die Ehestands-Invaliden“ 304
„Drei Freunde und ein Rock“ 316
„Hoffen und Harren“ 316
„Prinz Eugen“ 316
„Mein Album“ 352
„Ein Held des Tages“ 352
„Ein gebildeter Hausknecht“ 352
Gastspiel der drei Zwerge 368

An der Wien.

„Die Heirath im Vergleichsverfahren“ 10
„Der Blitzableiter in der Sylvesternacht“ 10
„Eine geschlossene Gesellschaft“ 27
„Tantchen Unverzagt“ 32
„Künstler oder Millionär“ 74
„Des Teufels Brautfahrt“ 93
„Das Mädchen von der Spule“ 144
„Mit dem Feuer spielen“ 155
„Unruhige Zeiten“ 171
Divertissements 172
„Er lacht nicht“ 172
„Eine aus der Tabaktrafik“ 172
„Der Zigeuner“ 172
„Der Fuchs in der Falle“ 192
„Herkules als Schutzmann“ 192
„Ueber Land und Meer“ 206
„Deborah“ 256
„Die elegante Lini“ 256
„Cora, das Kind des Pflanzers“ 287
„Englische Industrie und österreichisches Herz“ . . . 301
„Abällina“ 330
„Der schüchterne Joseph“ 336
„Der Tugendpreis“ 381
„Der Spion von Asperu“ 397

Josefstadt.

„Sneewittchen und die Zwerge“ 11
„Der Leyrer-Görgel“ 27
„Der Teufel des Goldes“ 64
„Der Verschwender“ 96
„Der Diebsfänger“ 96
„Luzifer auf der Oberwelt“ 127
„Zwölf Uhr“ 170
„Der Bräutigam in Hemdärmeln“ 320

Thaliatheater.

„Die Armen und Elenden“ 331
„Der Frosch im Stadtpark zu Kwang-kiang-fu“ . . . 381
„Vagabund und Banquier“ 415

Wiener Konzertbericht.

Richard Wagner 11
Frl. Rawack-Mauthner 12
Philharmonische Konzerte 12, 76, 125, 172, 207
Frl. Bochtolph-Falconi 13, 76
Laub und Jaell 13, 46
Hr. und Frl. Stiwa 28
Singakademie 29, 157, 222
Johannes Brahms 29
Wohlthätigkeits-Akademien 37, 76, 96, 268, 272
Hr. Gustav Satter 44, 76
Quartett-Hellmesberger 44, 110
Frl. Binder 45, 188
Fr. Marckhl-Biswe 45
Beethoven-Schubert-Abend 61
Hr. Letten 76, 112
Hr. Ernesti 77
Die Preis-Symphonien 139
Laub'sches Quartett 140, 157, 173, 188, 208
Gesellschafts-Konzerte 156, 221
Orchesterverein 159, 287
Karl Bockel's „Mendelssohn-Abende“ 173
Männergesangverein 187, 368
Hr. Labor 188
Hr. Epstein 208
Haydn-Gesellschaft 222
Gebrüder Doppler 240
Frl. v. Asten 260
Euterpe 288
Hr. Gustav Hölzel 288
Beethovenfeier in Heiligenstatt 415

Journalschau.

Hebbel's Nibelungen am Burgtheater 140

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

W. Borgiel: Ouvertüre zu „Medea“ (v. Br.) . . . 77
W. Baumgartner: Lieder (v. Br.) 77
J. Gänsbacher: Schottische Volkslieder (v. Br.) . . 78
S. Stein: „Der Knabenraub zu Carpentras“, Drama (G.) 141
A. Griepenkerl: „Auf St. Helena“, Drama (G.) . 141
J. Horn: „Sophonisbe-Tragödie“ (G.) 142
K. Köfting: „Columbus“, Trauerspiel (F. B.) . . . 142
E. Pasqué: „Goethe's Theaterleitung in Weimar“ (γ) 188
A. Diezmann: „Valjean“, Drama nach Hugo (G.) 236
A. Königsberg: „Deutsche Kämpfe“, Schauspiel (G.) 236
A. Pohl: „Gesammelte Schriften von H. Berlioz“(G.) 237
K. Grunert: „Tartüffe“ nach Molière, Lustspiel (G.) 349
A. Prölß: „Michael Kohlhaas“, Trauerspiel nach Kleist (G.) 349

Korrespondenz-Nachrichten.

Berlin (♂) 14, 46, 62, 78, 158, 189, 237, 269, 287, 317,
Braunschweig (H. W.) 301, 350, 382, 398
Braunschweig (A. G.) 62, 189, 317, 366
Breslau (K. J.) 46
Breslau (R. K.) 46, 174, 350, 398
Brünn (W. K.) 237, 269, 317
Darmstadt (♯♯) 78, 333
Darmstadt (G. H.) 270
Dresden (P.) 174
Graz (!!) 62, 142, 158, 223, 301, 333
Graz (gg.) 63
Graz (G. F. S.) 382
Karlsruhe (♫) 126
Kassel (?) 14, 350
Leipzig (od.) 30
Leipzig (c.) 302
Lübeck (K. J.) 190
Mainz (♯♯♯) 333
Mannheim (J. D.) 254
München (γ.) 94, 143, 207, 254, 302, 366
München (+) 78
Olmütz (pp.) 30, 143, 206, 223, 270
Pest (D.) 413
Prag (F) 79, 127, 190, 318, 334, 382
Stuttgart (l.) 14, 94, 175, 255, 318, 367
Stuttgart (*.) 94, 174, 190, 238, 318, 334, 351, 367, 399
Weimar (N. St.) 270

Kleine Chronik.

Neue Bearbeitungen klassischer Stücke 15
Dramatische Werke von Ch. Birch-Pfeiffer 15
K. Töpfers Jubiläum 15
Die Oper „Conein“ 15
Uhland-Feier in Breslau 15
Aus Graz 15, 31, 143, 304 335
Aus Salzburg 15, 31, 351
Hr. Clement 15
Dresdner Singakademie 15
Ein Kirchenkonzert in Dresden 15
Neue französische Stücke 15, 351, 414
Gottfried Kinkel's Vorlesungen 15
Pariser Novitäten 31
Uhland's „Bärenritter“ 31
Gervinus' Shakespeare englisch 31
Neue Dramen . . 47, 111, 143, 191, 255, 335, 368, 415
Neue Opern 31, 47, 95, 191, 207, 224, 238, 239, 271, 304, 368, 383
Oratorien 31, 368

Eine Schrift über Orchesterstimmung 31
Carlotta Patti 31
Dawison in Pest 31
Das Mainzer Stadttheater 31
Pensionsanstalt in Debreczin 31
Restauration des Drurylane-Theaters 47
Frl. Janauschek in München 47
Pariser Schauspieler 47
Kindervorstellung in Hamburg 47
Ein Minister als Tragödiendichter 95
Ein Diplomat als Opernkomponist 95
Frl. Tietjens in Neapel 95
Görlitzer Stadttheater 95
Balleske 95
Aus Breslau 95
L. Nohl's „Mozart" 95
Böhmisches Sängerfest 95
Aus Troppau 95
Mozart's „Cosi fan tutte" 95
Hopf's Tenorgeige 95
Deutsche Schauspieler in Paris 111
Augsburger Theater 111
Uhlandfeier in Berlin 111
R. Wagner in Prag 111
Auszeichnungen 111, 159, 303
Uhlandfeier in München 111
„Lalla Rookh" in Pest 111
Theaterbrand in Glasgow 111
Armonia-Theater in Triest 111
Hölzel in Pest 111
Teichmann's literarischer Nachlaß 111
Lüttichau † 143
A. Stutta † 143
Prager Verfassungsfeier 143
Theater-Neubau in Leipzig 143
Aus Hamburg 144
Ein neuer „Paktul" 144
Liederhalle in Stuttgart 144
A. Wilbrandt's „H. v. Kleist" 144
L. Nohl's Vorlesungen 144
Rubinstein's „Feramors" in Dresden 144
Intendanz in Schwerin 159, 207
Gothaer Gastspiel 159
„Valjean" 159
Schleich's Lustspiele 159
Adelaide Ristori 159
Ein Festspiel von Putlitz 159
Viktoriatheater in Berlin 159
„Le fils de Giboyer" in Nimes 159
Ein deutsches Theater in San Francisco 159
Geschichte des deutschen Singspiels 159
Preisausschreibung der Aachener Liedertafel 160
Shakespeare's „Macbeth" in Paris 175
Mühldorfer † 175
Deutsches Theater in Gothenburg 175
Gürzenich-Konzerte 175, 271
Sophie Cruvelli 175
Museums-Konzert in Frankfurt a. M. 175
A New Pantomime in London 175
Mozart'sche Originalpartituren 176
Mautner's „Eglantine" an auswärtigen Bühnen . . 176
„Wanda" in Lemberg 176
K. Hugo als Schauspieler 176
Gottschall's „Rose vom Kaukasus" 176
„Narziß" englisch 176
„Tristan und Isolde" in Prag 176
A. Schnabel † 176
Frl. Artôt als Margarethe 176
Professor Rötscher krank 191
Reprisen auf der Leipziger Bühne 191
Dramenpreis 191
Szenischer Fortschritt 191
Dumas' vermeintliche „Kleopatra" und „Antoinette" . 191
Riedel'scher Gesangverein in Leipzig 191
Frl. Janauschek in Schwerin 191
Gewandhauskonzert 191, 223, 255
Goethe's „Faust" italienisch 191
Flotow's Opern in der Fremde 192
„Lalla Rookh" in München 207
Das Kind von Frankreich 207
Kinderkonzert in Leipzig 207
Konzert des Vinzenz de Paul-Vereins in Amsterdam . 223
Biographie Cherubini's 223
Minna Scholz in Berlin 224
Shakespeare's Königsdramen auf der Weimarer Bühne 224
Musikfest in Königsberg 238
Londoner Opernsaison 238, 383
Deutsches Schauspiel in Rotterdam 239
Neues Possentheater in München 239, 399
Frl. Tietjens in London 239
Rücktritt französischer Schauspieler 239
Gounod's „Faust" an der Pester Nationalbühne . . 239
Theaterfreund Riese in Berlin † 239
Prager Theater 239
Direktor Kreibig 239
Singspielhalle 240
Schweizer Bauernkrieg dramatisch 255
Neues Theaterblatt 256
H. Birch-Pfeiffer 271
J. Grunwald † 271
Vorstellungen der Darmstädter Schauspieler in Mainz 271
Münchener Theaterzustände 303
Sänger- und Musikfeste 303
Bock † 304
Mosen's „Herzog von Weimar" aufgeführt 304
Gluck's „Orpheus" in Hannover 304
Konzert in Löwenburg 304
Londoner Musikzustände 319
Brüsseler Musikleben 319
Münchener Hoftheater-Intendanz 319
Hughald's Codex 319
Händel's „Josua" in Frankfurt a. M. 319
Hummel's „Sylphen" in Frankfurt a. M. 319
Ungarisches Nationaltheater 319

Das niederrheinische Musikfest 335
Die Pariser Theater 335
Ovid's „Metamorphosen" dramatisirt 335
Prudent † 335
Mehul's hundertjähriges Geburtsfest 335
Dilettanten-Vorstellung bei Rothschild in London . . . 335
Tenorist Moriani 335
Deutsche Schauspieler in Triest 335
Theaterdirektoren-Kongreß 335
Meaubert † 335
Fr. Jauner-Krall in Bremen 335
Aus Linz 335
Böhmische Osterspiele 335
Donizettifund 351
Sophie Schröder erkrankt 351
Adelina Patti 351
Mendelssohn's Briefe 351 400
R. Wagner in Rußland 351
Arabische Musik 351
„Die Hugenotten" in Portugal 352
Deutsches Theater in Paris 352
A. Bicking 352
Mainzer Theatersaison 367
Nürnberger Stadttheater 367
Berliner Hoftheaterferien 367
Theaterverhältnisse in Riga 368
Neue Reklamen-Art 368
Neue Schrift von Marx 368
Künstlerverein in Bremen 368
Französische Ignoranz 368
Neue Theater in Mailand 383
A. Ristori 383
M. v. Ufanitschewsky 383
Ein Vortrag v. Köchl's 383
Pachtausbietung von Theaterlogen 383
Theaterbau in Dresden 400
Sophie Schröder genesen 400
Todesfälle 400
Birch-Pfeiffer-Jubiläum 400
Offenbach's „Orpheus" in Berlin 400
Das Stadttheater in Düsseldorf 414
Schumann'sche Lieder französisch 414
Die Hamburger Bühnen 414
Meyerbeer thätig für Florenz 414
Karl Devrient in Ruhestand 414
Oper „Loreley" in Mannheim 414
Straßburger Sängerfest 414
Bühnenstatistik 414
Putlitz „Don Juan de Austria" und „Wilhelm von Oranien" in Druck 415
Eine Nachlaß-Oper Lortzing's 415
Das dritte mecklenburgische Musikfest 415

Lokales.

Burgtheater.

Engagements 96, 159, 304
Bevorstehende Novitäten und Reprisen 16, 32, 79, 96, 112, 128, 320
Gastspiele 79, 112, 128, 239
Dienstmänner als Statisten 79
Kanzlei der Direktion 128
Neubesetzungen 144
Verschiebungen 159, 176, 192
Personalien 208, 336
Repertoir 224
Novitäten 256
Pistor † 304
Tantieme-Verhältnisse 384
Gastspiele der Hofschauspieler 160, 400, 416

Opernhaus.

Der mystische Pensionsfond 15
Gastspiele 15, 176, 192
Engagements 15, 112, 128, 239
Reprisen 32, 256
Novitäten 80, 96
Wagner's „Tristan" 48, 239, 288
Opernschule 80
Draxler's Sängerjubiläum 112
Frl. Krauß 128, 160
Hölzel pensionirt 144
Personalien 96, 128, 192, 368
Italienische Oper 208, 336, 416
Wieder-Eröffnung nach Ostern 224
„Energische Thätigkeit" der Direktion 320
Neues Dekorations-Magazin 400
Wieder-Eröffnung 416

Vorstadttheater.

Kaitheater 16, 32, 48, 64, 80, 96, 128, 144, 160, 192, 240, 256, 272, 288, 304, 352, 368
Carltheater 16, 31, 32, 48, 64, 80, 112, 127, 144, 160, 192, 240, 256, 272, 304, 320, 336
An der Wien 16, 32, 48, 112, 128, 144, 160, 176, 192, 208, 256, 272, 336, 400, 416
Josefstadt 48, 64, 80, 96, 127, 160, 208, 320
Thaliatheater 320, 415

Verschiedenes.

Löwenthal's Redakteur-Jubiläum 15
Singakademie 16, 159, 176, 208, 335, 416
Symphonie-Konkurs 16
Lucian Friebelt † 16
Ignaz Tomaselli † 16
Hölzl in Klagenfurt 32
Richard Wagner's „Große Musik-Aufführung" 32
Waldheims „Illustrirte Zeitung" 32
„Die Musestunden" 32
Schubert-Feier 48
Franz Gämmerler 48
H. Herzenskron † 64
Der kleine Niklas 64
Zur „Verschwender"-Vorstellung 64, 96

№ 1. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 4. Januar 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaction und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Journalistische und kritische Prinzipienfragen, I. — Henriette Sontag. — Theaterbericht aus Christiania. — Münchner Musikbericht. — Wiener Theaterberichte: Burgtheater („Lange Fritterwochen", „Wallenstein"), Opernhaus (Repertoir), Kaitheater („Revue und Novitäten"), Carltheater („Revue"), An der Wien (Neue Posten), Josefstadt (Kinderkomödie). — Wiener Konzertbericht: Richard Wagner, Fr. Rawak-Mauthner, Frl. Bochkolz-Falconi, philharmonisches Konzert, HH. Laub und Joell. — Korrespondenz-Nachrichten: (Berlin, Kassel, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales

Journalistische und kritische Prinzipienfragen.

I.

Glaubens- und Meinungsbekenntnisse, von Zeit zu Zeit wiederholt, haben ihren bestimmten Zweck. Sie dienen als Substrat der vergangenen Thätigkeit, als Vorbereitung zur künftigen, als lebendiges Zeugniß des Erreichten, oder mindestens des Gewollten; sie dienen zur besseren Verständigung mit den Gesinnungsgenossen, zur Orientirung der Gleichgiltigen, zur Aufklärung der Zweifelnden, zur Ausgleichung oder zur offenen Verstärkung der Meinungsverschiedenheit, zur Fahne endlich, die sich den feindlichen Angriffen nicht entzieht, die vielmehr mit lustig selbstbewußtem Wehen manchen neidisch-hämischen Blick auf sich lenkt.

Eine bestimmte Vergegenwärtigung maßgebender Prinzipien kann in mancher Beziehung nur förderlich sein — uns und Andern — und kann der guten Sache, d. h. der Sache, die wir für die gute halten, zum mindesten nicht schaden; und so ergreifen wir denn die Feder, — bei jenem Abschnitt, den der Kalenderbrauch im Leben verzeichnet, — zur Richtigstellung einiger uns wesentlich scheinender Glaubensartikel.

Wenn wir uns klar machen wollen, welche Aufgaben allgemeiner Natur einem kritischen Fachblatte wie das unsere überhaupt von vorneherein gestellt sind, ferner welche spezielle Aufgaben gerade dieses Blatt als seiner Natur entsprechend sich stellen konnte, — so müssen wir zuvörderst unsere Begriffe von Kritik und Journalismus voranstellen, um jedem Mißverstehen vorzubeugen; denn von der Fassung und Auffassung dieser Begriffe hängt dann in der Detail-Erörterung so ziemlich Alles ab.

Der Journalismus ist ein Zweig der Schriftstellerei, — der ästhetischen Rangstufe nach freilich ein sehr untergeordneter, doch der praktischen Wirkungskraft nach (wenn auch nur relativ) von äußerster Wichtigkeit, und zwar 1. wegen seiner vielfachen engen und engsten Verbindung mit der Literatur, 2. wegen seiner mehrfachen Beziehungen zur Kunst, 3. wegen seiner Stellung zur Oeffentlichkeit, zu allen Faktoren der Gesellschaft, eine Stellung, die ihn, unabhängig von der Literatur wie von der Kunst, als einen selbständigen Organismus erscheinen und wirken läßt.

Der Journalismus steht nämlich — um diese drei Punkte etwas näher zu präzisiren — theils mittelst der Kritik, theils als Vermittlungs- und Verkehrs-Organ im weitesten Sinne des Wortes, in tausenderlei wechselnden, fortdauernden, gegenseitigen Beziehungen zu allen übrigen Zweigen der Literatur. Mittelst der Kritik und der periodischen Verbreitungsform hat ferner der Journalismus neben der Literatur auch das Reich der

schönen Künste seinem Einflusse geöffnet und auch hier gar vielfältige Wechselbeziehungen angeknüpft. Schon dies unterscheidet ihn von jenen Literaturzweigen, deren Wirksamkeit entweder innerhalb rein literarischer Grenzen stattfindet, oder von einem zweiten selbständigen Organismus abhängig ist, wie etwa das Drama von der Schauspielkunst. Was aber vollends dem Journalismus den Charakter einer Macht für sich verleiht, das ist seine stetige Einwirkung auf alle Theile des öffentlichen und geselligen Lebens, das ist die Macht der Presse, wie sie sich in unseren Tagen unter den Strahlen freiheitlicher Einrichtungen naturgemäß entwickelt hat. Die Macht der Presse in sozialer, religiöser und politischer, in literarischer, artistischer und gewerblicher, wie in allgemein populärer und popularisirender Richtung ist eine bereits historisch zu nennende Thatsache, auf die man einfach hinzuweisen braucht, um begreiflich zu machen, daß die Träger einer so tausendfach verzweigten und dabei dem Stärkegrade nach wahrhaft kolossalen Wirkungsmaschine nothwendig auf eigenen Füßen stehen, eine eigene Kaste bilden müssen, sehr verschieden von den Schriftstellern anderer Fächer, mit denen der Journalismus zwar seinem Ursprung und seinen vielen Beziehungen nach verbunden bleibt, von denen er sich aber wieder seiner sozialen Bestimmung nach als selbständiger Faktor des öffentlichen Lebens abscheidet.

Demgemäß wirkt auch der Journalismus nur zum kleineren Theile nach rein literarischen, zum größeren nach eigenen, ihm innewohnenden Bedingungen.

So ist eine Haupteigenschaft des journalistischen Einflusses die rasche und bestimmte Wirkung, im Geiste der Zeit, und im Sinne des Moments.

In den verschiedenartigen Kräften und Aeußerungen des Journalismus müssen sich vor Allem die verschiedenen Zeitströmungen spiegeln; es muß ferner der Moment, die Stimmung des Augenblicks, das was im öffentlichen oder im speziell literarischen oder künstlerischen Leben zum Ereigniß des Tages wird, vom Journalismus aufgegriffen werden und in ihm seinen, wenn auch nur vorübergehenden Ausdruck finden; die ewigen, unveräußerlichen Grundsätze des Rechtes, der Wahrheit und Schönheit müssen im Journalismus ihren immer offenen Hort und Zufluchtsort, ihre beredte Vertheidigung und zugleich das thatsächlich Geschehene, Wichtiges und Unwichtiges, die kleine wie die große Chronik des Lebens und Wirkens in ihm ihren Mittheilungs- und Verbreitungsweg finden; der Journalismus hat endlich die besondere Aufgabe, das im Moment Nöthige und Wissenswerthe in möglichst knappe Form zu bringen, sein Predigerwort an die lauschende Menge soll möglichst kurz, möglichst klar, möglichst eindringlich sein, sein Wirken frisch und rasch, populär im besten und weitesten Sinn.

Die wissenschaftlich-gelehrten und die poetischen Elemente der Literatur — ihrerseits Welten für sich bildend — können sich mit dem Journalismus in manchen Fällen vereinigen, doch nicht in allen Fällen und immer nur bei gegenseitiger Beachtung der natürlichen Grenzen jedes Faches. Allgemeine Bildung, Fachkenntnisse und spezielle Begabung zu seinem Fache sind dem Journalisten unentbehrlich; Gelehrsamkeit ist für ihn eine vielfach ersprießliche, aber nur in so weit gefahrlose Zugabe, als sie ihn nicht zu abstrakt wissenschaftlichen Exkursen verleitet, gleichwie poetischer Sinn gewiß auch dem Journalisten nicht schaden kann, wenn er sich gleich poetischen Phantasien in der Regel nicht hingeben darf, am allerwenigsten als Kritiker.

Die Kritik gehört sowohl der gelehrten Literatur als dem Journalismus und äußert sich in verschiedener Form und Gestalt, eben je nachdem sie in diesem oder in jenem Bereiche zur Erscheinung gelangt Es versteht sich, daß eine absolute Scheidung der Aeußerungsart nicht möglich ist, daß auch Bücher populäre und Journale gelehrte Kritik bringen mögen; in der Regel aber gehören gelehrte Kritiken in Bücher und populäre in periodische Schriften. Unter „populär“ verstehen wir, positiv, die einfache Darlegung des (sachkenntlich geschöpften, logisch begründeten) Urtheils in einfacher, klarer, fließender, wirksamer Form, der Durchschnittsbildung der Leser-Mehrzahl entsprechend, negativ, das Vermeiden der abstrakt wissenschaftlichen Erörterung, der philosophisch komplizirten Deduktion und der sprachlichen Dunkelheit. Wir untersuchen nicht, ob die Gelehrten nicht besser thäten — im eigenen wie im Interesse der Wissenschaft — auch in ihren Büchern sich einer . . . menschlicheren Sprache zu befleißen; jedenfalls aber ist der natürliche Unterschied (der selbst in letzterem Falle noch immer aufrecht bliebe) zwischen dem Style

der wissenschaftlichen und der Journalkritik nicht außer Acht zu lassen.

Letzteres gilt vornehmlich von der Kunstkritik, wenn sie journalistisch auftritt. Kunst, Wissenschaft und Literatur haben Theil an ihr, jedoch stets nur innerhalb der journalistischen Grenzen, stets nur mit Rücksicht auf die Lebensbedingungen des Journalismus. Eine genaue Kenntniß jener Grenzen, ein eindringendes Verständniß dieser Bedingungen gehört daher wesentlich mit zu den Eigenschaften eines Kunstkritikers, zu den Eigenschaften aller an einem kunstkritischen Fachblatt Betheiligten.

Vor Allem freilich bleibt die Begabung zum kritischen Richteramte Anfang und Ende aller Anforderungen, das ist: die Gabe der übersichtlichen Auffassung einer Gesammtwirkung und die Gabe der Analyse, der Zerlegung des Ganzen in seine Bestandtheile, — Eigenschaften, die wieder bedingt sind durch richtiges Fühlen, logisches Denken, Schönheits- und Zweckmäßigkeitssinn, an welche sich Ruhe des Urtheils zunächst anschließt, und die in einer klaren und eindringlichen Ausdrucksweise erst ihre praktische Bethätigung finden. Uebung wird, wie in jeglicher Thätigkeit, auch hier die angebornen und erworbenen Eigenschaften ausbilden und abrunden, Wohlwollen aber im Einzelnen und Begeisterung im großen Ganzen müssen den analytischen Mächten, den Verstandeselementen, die bei stetem Kritisiren so leicht nach oben drängen, heilsam die Wage halten.

Liebe zur Sache und Ernst bei der Sache sind wohl ohnehin die Vor- und Hauptbedingungen jeglicher Thätigkeit. Die Seltenheit dieser Attribute gerade unter uns Journalisten macht es aber doch nöthig, dieses „Selbstverständliche“ recht deutlich „verständlich“ zu machen. Es ist eine tief poetische Idee in drolligem Gewande, wenn in dem Schlesinger'schen Gelegenheitsstückchen die Gustel von Blasewitz dem armen Studenten Friedrich Schiller auseinandersetzt, wie jede Thätigkeit, auch das Backen eines Kuchens, der „Liebe zur Sache“ bedarf. Nur wer die Wahrheit dieses Gefühls im Herzen trägt und dasselbe seiner Neigung entsprechend bewähren darf, nur wer mit ganzer Seele beim Handwerk ist, nur der kann — ist er gleich nicht von den Auserwählten einer, — als ein Berufener erscheinen.

Der Journalist muß aber in gleicher Liebe dem behandelten Gegenstande — so der Kunstkritiker der Kunst und ihren verschiedenen Zweigen — und der Behandlungsweise, seinem eigenen Fache, dem Journalismus, in Liebe und Begeisterung zugethan sein. Und Ernst muß es ihm sein mit dem kleinsten Quentchen seiner laufenden Berufsthätigkeit, wie mit dem Berufe im Großen und Ganzen. Dieses Große und Ganze ist freilich nur ein ewig Relatives, gegenüber größeren, weltbewegenden Elementen, die ja aber selbst wieder dem Menschenauge, das in's Unendliche hinausblickt, sämmtlich klein und nichtig erscheinen. Wer indeß nicht fähig ist, in der Welt seines Berufes ein Ganzes zu erblicken, dessen Dienst er sich in ernster Liebe widmet, der hat eben keinen Beruf oder nicht die Kraft, ihn, wie er sollte und könnte, auszufüllen.

Henriette Sontag.

Aus Henry F. Chorley's „Dreißigjährigen musikalischen Erinnerungen“. (London, Hurt und Blacket, 1862 Vol. II. S. 67–84). Mitgetheilt von A. v. Wolzogen. *)

Henriette Sontag, die als Kind einer Schauspielerfamilie 1805 zu Koblenz am Rhein geboren wurde, hat eine in ihren Schicksalen und Wandelungen so eigenthümliche Laufbahn durchgemacht, daß, wäre sie auch nicht schön und fesselnd als Weib und die feinste deutsche Sängerin des Jahrhunderts gewesen, der Wechsel ihrer Geschicke doch schon hinlänglich Stoff für einen Roman gegeben hätte. — Die Natur hatte ihr einen seltenen, reizenden Sopran verliehen, dessen Süßigkeit, meiner Erinnerung nach, nur noch zwei Stimmen, die der Mad. Stockhausen und der Mad. Cinti-Damoreau besaßen, eine Süßigkeit, die ich nie in der Stimme einer anderen deutschen Frau gefunden. Die Stimme, sanft und weich im Tone, wenn auch nicht eigentlich stark und mächtig, umfaßte über zwei Oktaven. Gebildet wurde dieses Organ haupt-

*) Daß dieses von einem bewährten englischen Kunstkritiker vor Kurzem in Erinnerung an das letzte Auftreten der Künstlerin in London veröffentlichte Lebensbild auch für das deutsche Publikum von Interesse ist, glauben wir annehmen zu dürfen. In Berlin wenigstens ist Henriette Sontag, die von 1825—1827 alle Besucher der alten Königsstadt und zuletzt des k. Opernhauses durch ihre liebliche Kunst so hoch entzückt hat, und in spätern Jahren bis 1848 als Gräfin Rossi einen musikalischen Salon seltenster Art den Kunstfreunden gastlich geöffnet hielt, gewiß noch unvergessen.

fächlich im Konservatorium zu Prag; das Kind, welches schon mit dem sechsten Jahre in dem Kauer'schen „Donauweibchen" sein Bühnenleben begonnen, hatte trotz seiner sanften blauen Augen und seinem hellbraunen Haare eine Seele voll von jener unbesieglichen Ausdauer, die nicht ruhte in dem Bemühen, die Mängel einer unzureichenden Schule auszugleichen. Schon früh muß Henriette durch sich selbst oder durch Andere eine erhebliche musikalische Bildung gewonnen haben; denn zu den Thaten ihrer Jugendzeit gehört es, daß sie ohne viele Vorbereitung in der beliebten Oper von Boeldien „Johann von Paris" die Rolle der Prinzessin übernahm. Sie besaß jedoch nicht von vornherein das Talent, welches vorzugsweise ihre Landesleute fesselt. Diese haben nämlich ein Hinausgehen der Stimme über das rechte Maß nicht ungern, finden hierin vielmehr den Ausdruck des „Herzlichen", und nur selten verstehen sie die ganze Schönheit des Tones in der menschlichen Stimme an sich zu schätzen. Die Sontag war aber ihrer Natur nach wesentlich Sängerin, nicht deklamatorische Künstlerin. Alle ihre Produktionen waren in den Zauber natürlicher Anmuth getaucht, und wenn mit der Zeit auch eine warme Empfindung mehr und mehr ihre Darstellung belebte, bei ihrem ersten Auftreten vermochte sie wenig mehr als einen reizenden Anblick zu gewähren, ihre schöne Stimme und saubere Technik zu präsentiren, und ihre Koloraturen mit Felsenfestigkeit auszuführen. Natur und Anmuth hatten deutlich ihrer Wirksamkeit eine bestimmte Sphäre vorgezeichnet, und man muß es als einen besonders günstigen Zufall ansehen, daß sie gerade nach Wien kam, als Rossini dort seine Triumphe feierte, die italienische Oper prädominirte und eine so vollendete Sängerin, wie Mad. Mainvielle-Fodor noch zu hören war. Die Musik des Südens in ihrer Eleganz und reichen Lebensfrische fesselte die Neigungen Henriettens; aber es darf nicht vergessen werden, daß zugleich auch die letzte große deutsche Oper, Weber's „Euryanthe", für sie geschrieben wurde. Aus dem Finale des ersten Aktes erkennt man, daß der Komponist Rücksichten auf den Charakter der Künstlerin gelten ließ, die ihm sonst seinen Sängern gegenüber fremd waren; dasselbe zeigt das Duett mit dem Tenor im zweiten Akt, das in seiner Melodie, bezeichnend genug, stark an die eines Duetts aus Rossini's „Tankred" erinnert. Wie tüchtig musikalisch sie damals schon gewesen, wie fähig, selbst mit den äußersten Schwierigkeiten unsangbarer Gesangsmusik zu ringen, zeigt sich darin, daß Beethoven ihr in seiner „Missa solemnis" die leitende Solostimme übertrug, deren Schwierigkeiten nie ihres Gleichen fanden. — Selten hat es wohl eine Sängerin gegeben, deren Leistungen einen größeren musikalischen Bereich umfaßten, als Henriette Sontag; aber ihre natürliche Richtung führte sie zur italienischen Oper, und in dieser erzielte sie ihre größten Erfolge, wie in Wien so in Berlin. Die Bewunderung, die sie erregte, grenzte an Fanatismus. Unvergessen bleibt die Erzählung von einigen ihrer jugendlichen Anbeter in Deutschland, die beim Champagnersouper ihre Gesundheit aus einem ihrer seidenen Schuhe tranken, der zu diesem Zwecke gestohlen war. Der ganze Kontinent hallte wieder von ihrem Namen; sie war eine Fee, ein Wunder, wenn die damals von ihr kursirenden Erzählungen nur zur Hälfte Wahrheit hatten.

Und lieblich war sie in der That, als sie es zuerst in Frankreich und England wagte, sich mit den Künstlerinnen des Südens, die in der italienischen Oper sangen, zu messen. — In der Zeit ihres ersten Auftretens war aber das musikalische Drama noch nicht die polyglotte Welt, welche eine bittere Nothwendigkeit neuerdings aus ihr gemacht hat. Der Geschmack französischer und englischer Musikfreunde war sehr spröde, und viele theilten die Neigung Friedrich des Großen, der die Mara nicht hören wollte, weil sie eine deutsche Sängerin war. So waren denn auch viele geneigt, die junge Rheinländerin einer scharfen Kritik zu unterwerfen, als eine Sängerin, deren Verdienste nationale Parteilichkeit übertrieben hätte. Bei ihrer Ankunft in Paris hatte sie zunächst noch einige Unvollkommenheiten zu beseitigen; man beschuldigte sie, zuweilen gewisse Noten zu stark zu emittiren, fand Mißgriffe in der Methode ihres Vortrags und hielt ihr Spiel für zurückhaltend, ängstlich und kalt. Aber neben den großen Italienerinnen, neben einer Pisaroni und Pasta füllte sie trotzdem ihren Platz aus; ja selbst mit einer als Künstlerin ebenso stammenswerthen als furchtbaren Rivalin, mit Maria Malibran, verbuchte sie zu wetteifern. Bei ihrem ausgezeichneten, wahrhaft künstlerischen Takte und ihrer Bescheidenheit dauerte es nicht lange und sie gab ihrem Gesange die noch mangelnde feinere Ausbildung und ihren Darstellungen solcher Charaktere, wie der der Desdemona und Donna Anna, die nöthige erhöhte Wärme des Gefühls. Die Leistungen der Pasta sollen Gegenstand ihres sorgfältigsten Studiums gewesen sein; und im Laufe einiger Monate entwickelte sie auf der Bühne eine Gewalt der Darstellung, deren Existenz bei ihrem ersten Auftreten bezwei-

felt wurde. Zwar vermochte sie nie der Leidenschaft der Tragödie den vollen Ausdruck zu geben, aber ihre reine Empfindung, ihr Geschmack, ihre Eigenthümlichkeit und persönlichen Reize erwarben und mehrten ihr die Gunst des Publikums und zwar unter nicht gewöhnlichen schwierigen Verhältnissen. In London stieg zwar der Enthusiasmus nicht so hoch, daß der Sängerin aus ihrem Schuh Champagnertoaste gebracht wurden, er nahm aber Formen an, welche für die englische Idolatrie nicht weniger charakteristisch sind. Die Sonntagszeitungen erzählten von Herzogen, die für sie sterben wollten, von Marquis, die auf dem Punkte standen, ihre Adelskronen der Künstlerin zu Füßen zu legen. Dem Reigen ihrer Verehrer sollen sich selbst Prinzen von königlichem Geblüt angeschlossen haben. Ihre ausgezeichnete, nur etwas zu studirte Toilette wurde ein Muster für die Moden. Farben und Rennpferde wurden mit ihrem Namen bezeichnet, und ein auf die Mode spekulirender Verleger reizte die öffentliche Neugierde mit der Anzeige nächstens erscheinender „Reiseskizzen von Mlle. Sontag."

Indessen wahrte Henriette ein süßes Geheimniß, und, wie das Geheimniß anderer Sängerinnen, kam auch dies nicht in die Sonntagsnummer der Zeitungen. Wohl glaubte Jedermann den mysteriösen Romeo zu kennen, dem Juliens Liebe gehörte und um dessentwegen sie die Bühne zu verlassen entschlossen wäre, sobald sie ihre Schürze hinlänglich mit Gold gefüllt sähe, um die ersehnte Hütte des Privatlebens darauf erbauen zu können. Jedermann wußte von dem verblendeten Edelmann zu erzählen, der nur noch erst den Tod eines Ahnen mit stattlichem Wappenschilde betrauern wollte, bevor er es wagte, die Ernte des Genius heimzutragen, um den heruntergekommenen Adel wieder aufzufrischen. Wohl ließe sich eine recht bunte Liste von abwartenden Liebhabern berühmter Sängerinnen zusammenstellen, die in der That nur in den Köpfen staudalsüchtiger Kolporteure existirt haben. Henriette Sontag hatte aber wirklich eine derartige Geschichte in ihre Künstlerlaufbahn verwebt, und zwar eine Geschichte, die eine geraume Zeit geheim blieb. Sie war einem jungen Italiener von Adel verlobt und beide warteten nur auf den Moment, wo ihr beiderseitiges Vermögen so weit gewachsen wäre, um eine Ehe zu rechtfertigen. Mittlerweile lächelte und sang die Sängerin weiter und sagte ihr bestimmtes „Nein" zu allen Offerten; von den angezeigten „Reiseskizzen" — das mag hier ausdrücklich noch gesagt werden, hat sie nie ein Wort geschrieben, — und aus dem Glanzpunkt ihrer Jugend, Schönheit und Triumfe trat sie plötzlich von der Bühne als die Gemahlin eines Diplomaten und späteren Gesandten in das Hofleben hinüber. Dieser Vorgang vollzog sich in „schicklichster" Weise; der König von Preußen ertheilte in Anerkennung ihres Ruhmes der Künstlerin als Hochzeitspräsent das Adelsdiplom. Das Mädchen aus dem Volke war verschwunden; das Wappenschild und ein „von" vor dem Vaternamen befähigte die Sängerin, fortan in Hofkreisen zu figuriren.

(Schluß folgt.)

Theaterbericht aus Christiania.

Kampf zwischen dem norwegischen und dem dänischen Theater. — Repertoir. — „Huldo".

E— Da die hiesigen Theaterverhältnisse sich gegenwärtig in einer argen Krise befinden, welche die Gemüther in starker Weise erregt, so konnte es naheliegen, Ihre Leser davon zu unterhalten. Allein des aus der Nothwendigkeit einer materiellen Subsistenz der Kunstjünger entspringenden Unerquicklichen ist überall genug und die Aufforderung, die lichteren Momente jedweden Kunststrebens hervorzuheben, um sich daran zu erquicken, bleibt doch immer vorwiegend. Wir bemerken daher nur, daß es sich herausgestellt hat, wie zwei Theater in hiesiger Hauptstadt nicht existiren können, ohne daß doch eine so natürliche Verschmelzung derselben zu einem schon stattgefunden hätte. Daß eine solche jedoch das Ziel sein muß, daß die dänischen Künstler allmählich durch norwegische zu ersetzen sind und man sich in der Uebergangszeit darein finden muß, dänische und norwegische Aussprache des gemeinsamen Idioms, dänische und norwegische Art der Darstellung, zu dulden, wird mehr und mehr erkannt. Norwegisch und Dänisch steht ungefähr zu einander, wie Norddeutsch und Süddeutsch in ungeschwächter Ausprägung. Dadurch hat der deutsche Leser ein Bild der hiesigen Kunstzustände. Das „Stadttheater" spielte bisher im dänischen Dialekt, das „Norwegische" im Norwegischen. Das erstere hatte das Alter, die Gewohnheit des Publikums, geprüfte Kräfte und höhern Schliff für sich, das andere dagegen war heimatlicher, allein erst im Werden, ohne Tradition und Vorbilder und ward, im Streben nach nationalem Tone, oft platt, prosaisch, ja roh. Die

Anhänger jedes der beiden Theater hatten daher genug für sich anzuführen, und deshalb ward der Kampf so hartnäckig und langwierig, daß am Ende die Existenz beider Theater ernstlich bedroht ward.

Das norwegische Theater strebt nach einem möglichst nationalen Repertoir, brachte es in der vorigen Saison darin aber doch nicht weiter als zu fünf norwegischen Stücken, acht dänischen, vier deutschen und sieben französischen. Unter den deutschen finden wir Stücke von Benedix, Gutzkow und Görner, unter den dänischen namentlich Andersen's „Mulatten", dann „Mehr als Perlen und Gold", Gostrup's: „Eine Nacht im Gebirge" (Norwegens), Goldschmidt's: „Rabbi Eliezer" und Carnit Etlar's: „Im Dynekil", dessen Held, Tordenskjold, geborner Norweger war. Neben allen diesen Stücken ragen jedoch zwei der original norwegischen hoch empor, es sind die beiden hochpoetischen Stücke: „König Sverre" und „Hulda" von Björnstjerne Björnson.

„König Sverre", einer der populärsten mittelalterlichen Volkshelden der Norweger, stellen wir, obgleich es ein jüngeres Werk des Dichters ist, viel weniger hoch, als „Hulda". Letzteres Stück ist aber so tief poetisch, original und tragisch wahr und erschütternd, so psychologisch fein, so neu in Konstruktion und Diktion, daß wir einem dänischen Kritiker beistimmen, wenn er es hoch über Alles stellt, was die dänisch-norwegische dramatische Literatur besitzt. Aber die Lektüre des Stücks ist ergreifender, als ihre Aufführung, weil nur große Künstler so hohe Aufgaben zu lösen vermögen. Das Stück spielt um die Zeit des Erlöschens des nordischen heidnischen Heldenalters, in welches das christliche Mittelalter, mit seiner Romantik, kontrastirend hineinspielte. Hulda verlor als Kind ihre Eltern in einem Familienzwist, die Verwandten, welche ihr wesentlich die Elternmörder sind, nahmen sie bei sich auf, erzogen sie sich zur Gattin des stärksten ihrer Söhne, und ohne gefragt zu werden, ward sie das Weib desjenigen, in dem sie den Mörder der Ihrigen sieht. Voll Geistesüberlegenheit und körperlicher Schönheit, wird sie doch, wegen einer Schwäche im Fuße, die ihr das Gehen ohne Hinken nur mit jedesmaligem Schmerz möglich macht, zurückgesetzt, und Alles dies erweckt in dem liebedürftigsten, ursprünglich hoheitvollen Gemüth den allen begabten Sterblichen gemeinsamen Keim des Diabolischen zu furchtbarer Gewalt. Der Tödter ihres Gatten, Eilof Finsen, wird ihr — Retter, sie liebt ihn dafür und um seiner hohen Eigenschaften willen, sie gewinnt seine Liebe durch ihre Schönheit und Geistesüberlegenheit, in der er Verwandtes erkennt, allein sie erweckt ihm auch Grauen. Als er, sich an eine Jugendliebe erinnernd, in seiner Liebe zu ihr wankt, beschließt sie, mit ihm, vor dem Abfall, zu sterben und lockt ihn in eine Falle, wo er mit ihr in der Hütte verbrennt, welche seine Feinde umstellt haben und anzünden.

Die Durchführung des Charakters, wie der ganzen Handlung, ist meisterhaft, das Interesse, die Hochachtung vor Hulda, mischt sich in tragischer Weise mit Abscheu und Grauen, ihren Untergang empfindet man befriedigt als relatives Glück.

Einen ausführlichen Artikel über Björnstjerne Björnson als Dramatiker behalten wir uns vor.

Ueber das Repertoir des Stadttheaters fassen wir uns kurz. Shakespeare's: „All's well that ends well", Raimund's „Verschwender", „Die Waise aus Lowood", Oehlenschläger's „Axel und Walburg", Holberg's „Jeppe vom Berge", gehören zu seinen besseren Stücken. Mehr Interesse und Zulauf hatte eine deutsche Opergesellschaft (Direktor v. Osten), welche zum ersten Male in Christiania Opern wie „Hugenotten", „Don Juan", „Zauberflöte", „Weiße Dame". Jüdin", „Barbier", „Figaro", „Norma", „Nachtlager", „Freischütz", „Zampa", „Troubadour" und „Hernani" vorführte. Unter den Mitgliedern fanden die Damen Völker und Roll, die HH. Otto (Baritou), Weiß (Baß) Anerkennung. Deutsche Töne schmelzen die kälteren Herzen der Norweger, sie ihrerseits haben den Genuß, zum ersten Male zu hören, was den Deutschen selbst alt, und deshalb minder reizend erscheinen möchte in so mangelhafter Gestalt.

Münchner Musikbericht.

Musikalische Aufführungen der letzten Wochen.

+— Werfen wir beim Jahresschlusse einen Rückblick auf die uns in der Advent- und Weihnachtszeit gewordenen musikalischen Genüsse, so fällt der Löwenantheil der ziemlich reichen Ausbeute diesmal dem Violinvirtuosen Camillo Sivori zu. Er besuchte München zum ersten Male, und je seltener die herrschenden Größen der musikalischen und dramatischen Künste sich unserer Stadt zuwenden, um so sicherer scheint das hiesige Publikum geneigt, bei vorkommenden Fällen in die

schrankenlosesten Ausbrüche der Bewunderung überzuschlagen. Diese Wahrnehmung trifft bei den durch mehrere Wochen sich hinziehenden Konzerten des genannten Virtuosen zu, dessen Ruhm zu schmälern uns wahrhaftig nicht zu Sinne kömmt, wenn wir an der Totalität seiner alles Mögliche und Unmögliche leistenden Erscheinung die schöne, selbstbewußte Umgrenzung des geläuterten Genius vermissen, wie sie stets das höchste Erbtheil des Künstlers bleiben wird. Dabei ist zu bemerken, daß Sivori auch praktisch unserm zähen Publikum trefflich beizukommen wußte.

Einen bleibenden Fortschritt für unser Kunstleben hoffen wir an den Streichquartett-Soiréen der Hofmusiker HH. Walther, Closner, Thoms und Müller gemacht zu haben. Stand auch die Theilnahme des Publikums nicht auf der Höhe der trefflichen Leistungen dieser Künstler, so mag ihnen doch durch Muth und Ausdauer auch nach dieser Seite hin mit der Zeit verdienter Lohn erblühen. Die an drei Abenden zur Aufführung gelangten Tonwerke waren die Quartette in Es-dur (Op. 20), C-moll (Op. 17) und C-dur (Op. 74) von Joseph Haydn; D-moll (Op. 10), A-dur und D-dur (Op. 18) von Mozart; C-dur (Op. 59 Nr. 3) von Beethoven; die „Kreutzer-Sonate" desselben Komponisten und Schubert's D-moll-Quartett (oeuvre Posthume.)

Die Konzerte der k. Hofkapelle brachten uns an Novitäten: Orchester-Suite Nr. 2 (E-moll) von Franz Lachner; (Fantasie, Andante religioso, Menuetto, Intermezzo, Gigue) — ein Werk, das mit verdientem Beifall aufgenommen wurde; eine Ouvertüre von Bargiel; außerdem die Beethoven'schen A-dur- und Pastoral-Symphonien; Haydn's B-dur-Symphonie; Mozart's (maurerische) Trauermusik; die Ouvertüren zu „König Stephan", zu „Euryanthe" und die zu „Elisa"; an Solo-Konzertpiecen Mendelsohn's E-moll-Konzert für die Violine (Sivori); Weber's Klavierkonzert in F (von der begabten Tochter des zu früh geschiedenen Cellisten Menter, Frl. Sophie Menter gespielt), dann an Gesangsstücken u. A. den 98. Psalm von Mendelsohn; „Orpheus und Eurydice" von Josef Haydn (11 Nummern, darunter sieben Arien); Ett's „geistliche Kantate", drei Quartette von Hauptmann und zwei Vorträge des. Frl. Bochkolz-Falconi.

Am Weihnachtstage debütirte überdies der zum Konzertmeister an die Stelle des ausgetretenen Lauterbach bestimmte Violinist Hr. Kömpel, der die „Gesangsszene" von Spohr und veraltete Variationen David's über eine Mozart'sche Melodie unter stürmischem Beifall des Publikums vortrug und durch treffliche Schule und gediegene Vortragsweise für die erwähnte Stelle wohl geeignet erscheint.

Was die in frühern Nummern geschilderten allgemeinen Verhältnisse des k. Hofmusik-Institutes betrifft, so befinden sich dieselben nach wie vor in der Schwebe. Man scheint „hohen Ortes" unentschieden, in welcher Weise die Interessen der beiden kontrahirenden Theile auszugleichen wären. Trügen gewisse Anzeichen nicht, so wird die erwartete Entscheidung auf das Institut in seiner jetzigen Gestaltung eher zersetzend als konsolidirend einwirken. Ehe wir jedoch in dieser Beziehung deutlich sehen, läßt sich nicht behaupten, daß die Kunst unter einer solchen Maßregel unbedingt verlieren müßte.

Zur Vervollständigung unseres Konzertberichtes ist nachzutragen, daß der „Oratorien-Verein" als erwünschte Novität Hiller's „Zerstörung Jerusalems" brachte. Das Werk überwindet jedenfalls die spröde Natur des reizlosen Textes in anerkennenswerther Weise und mit Wahrnehmung des entsprechenden Styles. Auch war die Aufnahme eine entschieden freundliche, wobei die Fortschritte, die sich in den Leistungen des Chores kundgaben, besonders hervorzuheben sind; weniger Sorgfalt und Studium bekundete die Ausführung von Seite des auch zu vordringlich spielenden Orchesters.

Daß neben diesen Produktionen noch Konzerte einzelner Künstler und Künstlerinnen herliefen, bedarf wohl keiner Erwähnung.

Vor der Opernbühne bleibt nachzutragen, daß Schubert's „Häuslicher Krieg", wenn auch in ungenügender Besetzung (trefflich war Hr. Kindermann als Heribert) die verdiente freundliche Aufnahme fand, und übrigens Gounod's „Faust" nach wie vor Publikum wie Kassa in bester Laune erhält. Im Vorbereitung ist das dramatische Erstlingswerk eines einheimischen Komponisten Senger, der uns als sehr talentvoll geschildert wird und dessen Muth schon Anerkennung verdient, da er die schon oft dem Grabe entrissenen „beiden Foskari" zum Rahmen auch für seine Muse erkor.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

26. Dezember — 1. Januar: „Rosenmüller und Finke". — „Die Eine weint, die Andre lacht" und „Gelacht werden oder sterben". — „Der Fechter von Ravenna". — „Doktor Wespe". — „Lange Flitterwochen", Lustspiel in 1 A. von Schlesinger, neu, (2 Mal), dazu ein Mal: „Sand in die Augen", das andere Mal: „Ein Opfer der Wissenschaft" und „Ein Hut". — „Wallensteins Lager" und „Die Piccolomini".

Schlesinger's neueste Lustspielbagatelle „Lange Flitterwochen" ist wieder mit so vieler Leichtigkeit geschrieben, mit so vieler Gewandtheit szenisch durchgeführt, daß die Mängel der Charakterzeichnung und die Ungeeintheit der Ausführung erst hinterher dem Zuhörer zum Bewußtsein kommen. Die Situation ist eigentlich eine ziemlich peinliche. Der übersärtliche Ehemann, der aus Prinzip den aufmerksamen Bräutigam fortsetzt, spielt eine recht einfältige Rolle, und aus dem mephistophelischen Störenfried Schallberg werden wir nicht recht klug. Verletzend ist es ferner, daß die Ehestandsszenen, die Schallberg veranlaßt, in seiner Gegenwart abgespielt werden. Hier sollte das Ehepaar allein sein, der Mann konnte etwas weniger passiv gehalten werden, und Schallberg mußte, nachdem er beiderseits das Feuer der Zwietracht geschürt, erst am Schlusse wieder erscheinen, um anstatt des sicher erwarteten Triumphes die Ueberraschung einer vollständigen Niederlage zu empfangen. Die Schlußwendung an und für sich ist übrigens sehr hübsch und der Dialog, wie gesagt, so lebhaft und gewandt, daß man immerhin, wie fast nach jedem Stück des Autors, sich dieses freundlichen Talentes, im Interesse unseres Lustspiel-Repertoirs und unserer Schauspieler, erfreuen konnte.

Das junge Ehepaar wurde von Frl. Baudius und Hrn. Sonnenthal in angenehmer Weise repräsentirt. Hr. Meixner (Schallberg) bewies eben so viel Takt als Routine, in einer ihm eigentlich nicht sonderlich anpassenden Rolle. Die drastische Episode des „Buchhalters" und „Lebemanns" in einer Person ist sehr geschickt in das Stück verwebt. Hr. Baumeister spielte dieselbe nicht ohne Laune, hätte aber allerdings viel schärfer charakterisiren können.

Die Aufführung von Töpfer's „Rosenmüller und Finke" dürfte wohl ein verblümter Glückwunsch zu des Verfassers Jubiläum gewesen sein. Es ist auch nur billig, daß unser Burgtheater eines Schriftstellers freundlich gedenke, dessen wirksame, immer gemüthlich oder heiter anregende Stücke den Schauspielern so dankbare Rollen, dem Publikum so viel harmlose Freude, dem Repertoir seit Dezennien so viel praktischen Nutzen gebracht haben.

In „Wallensteins Lager" war diesmal das Ensemble untadelhaft präzis, ohne übrehezt zu werden. Die HH. Fichtner, Förster und Baumeister verdienen vor Allen einzeln genannt zu werden. Hr. Beckmann könnte als Kapuziner schon etwas stärker auftragen. Hr. E. Kierschner genügte als zweiter Jäger, desgleichen Frl. Kray als Rekrut. — In den „Piccolomini" verdiente namentlich die überaus frische Leistung des Hrn. Sonnenthal (Max) wieder alle Anerkennung.

Operntheater.

26. Dezember — 1. Januar: „Don Juan". — „Monte-Christo". — „Die Zauberflöte". — „Maria von Rohan". — „Monte-Christo". (Frl. Rosée a. G.) — „Die Ballnacht". — „Margarethe".

Frl. Camilla Rosée, erste Tänzerin des Stadttheaters in Hamburg, tanzte am 30. Dezember mit Hrn. Calori ein pas de deux als Gast. Wir haben die junge Dame nicht gesehen, doch soll sie mit einer angenehmen Erscheinung einen bedeutenden Grad von Fertigkeit in ihrer Kunst verbinden, und eine sehr freundliche Aufnahme gefunden haben. Sollte sie engagirt werden, so werden wir Gelegenheit haben, ihre Leistungen nach eigener Anschauung zu besprechen.

Das Opernrepertoir brachte auch diesmal nichts, was eine besondere Besprechung veranlassen könnte. Wir singen eben immer wieder unser altes Klagelied: ein vom Staate reichdotirtes, vom Publikum (schon deshalb weil mir nur ein Operntheater haben) stark besuchtes Institut, ein zahlreiches und, von einigen Lücken abgesehen, ganz tüchtiges, theilweise ganz ausgezeichnetes Personal, und doch kein wahrhaft künstlerisches Leben und Wirken. Die artistische Direktion scheint weder des Weges, den sie gehen sollte, noch des Weges, den sie gehen darf, ganz sicher. Sie tappt im Finstern herum, führt das Geschäft heute fort, wie es gestern und vorgestern geführt worden ist, sorgt weder für die Säuberung und Kräftigung des Repertoirs, noch für eine den vorhandenen Kräften angemessene Beschäftigung des Personals. Und daß die Oberdirektion diesen und den administrativen Mängeln, die unter ihren Augen fortwuchern, nicht abhilft, versteht sich von selbst. Liegt die Schuld doch vielfach nicht an den betreffenden Persönlichkeiten, sondern an der Organisation des Ganzen, in der Rubrik: ererbte Uebelstände.

Kaitheater.

27. Dezember. Zum ersten Male: „Ein kleiner Skrupel“, dramatische Kleinigkeit in 1 A. von Schlesinger. „Bädeker's Reisehandbuch“. Schwank in 1 A. von Belly, und „Wiener Vergnügungszug durch das Jahr 1862“. Illustrirte Quodlibet-Revue in 1 A. von A. Langer.

y.— Seit einigen Wochen wird mit Schlesinger'schen Stücken förmlicher Misbrauch getrieben. Nicht nur, daß keine Wohlthätigkeits-Akademie einer solchen „Kleinigkeit“ mehr entrathen kann, Burg- und Kaitheater rivalisiren noch förmlich in deren Vorführung, — denn sind es gleich immer andere, immer neue Bagatellen, immer „noch ein Sträußchen“, das der Lustspiel-Dödier aus seinem dramatischen „Füllhüte“ herausekamotirt, so gleicht doch ein Sträußchen dem andern, zwar nicht dem Inhalt, aber doch dem Tone, der Stimmung, dem theatralischen Dufte nach, den sie ausströmen. Für jedes einzelne dieser Stückchen wäre daher eine längere Pause zwischen demselben und seinem Vorgänger oder Nachfolger äußerst vortheilhaft.

Der „kleine Skrupel“, der uns jenen kleinen Skrupel erregt, ist ein gewandt dialogisirter Unsinn. Hr. Ascher spricht sehr undeutlich, spielt aber gut. Hr. Weichelberger war sehr lobenswerth und verdiente überhaupt mehr und bessere Beschäftigung, als ihm in der Regel zu Theil wird. Frl. Müller spielt korrekt, aber ohne die mindeste Wärme. Zusammenspiel und Szenirung: vortrefflich.

Der darauf folgende Schwank „aus den liegenden Blättern“ wurde von Hrn. Knaack und theilweise auch von den HH. Ascher und Rott mit Anwendung stark drastischer Mittel zur Geltung gebracht. Das Publikum lachte viel während des Stückes und zischte es dann aus.

Die Langer'sche „Jahres-Revue“ genügt allen landesüblichen Anforderungen in hohem Grade: einige Szenen aus beliebten Possen und Operetten, eine Anzahl guter Witze, eine Grabrede auf Nestroy, eine tüchtige Sauce von „Gemüthlichkeit“ mit „überströmendem Patriotismus“, (richtiger: Loyalismus) — wenn das Publikum damit zufrieden ist, — und das war es ganz leidlich — warum sollte die Kritik in diesem Falle mehr verlangen? Wir hätten freilich gedacht, daß eine Revue, namentlich wenn sie für das Kaitheater passen sollte, und da jene des Carltheaters die „außertheatralischen Ereignisse“ des Jahres behandelte, sich auf eine überschichtliche Darstellung der Wiener Theater- oder sogar nur der Kaitheater-Leistungen hätte beschränken sollen, innerhalb dieses kleineren Rahmens aber mannigfaltiger sein konnte. Eine solche Revue hätte, der Tendenz dieser Bühne gemäß, nur Komisches gebracht, und nur mit taktvoller Zurückhaltung des verstorbenen „Großkomikers“ gedacht, statt daß jetzt Frl. Zöllner, in Halbtrauer gehüllt, dem seligen Sansquartier eine sentimentale, hochdeutsche Grabrede hält, mit „tiefer Rührung“ . . . nach Vorschrift!

Uebrigens, wie gesagt, wenn das Publikum mit dem Langer'schen Quodlibet, das gewiß auch seine guten Seiten hat, das überdies mit lebenden Bildern hübsch ausgestattet und frisch gespielt wurde, zufrieden ist, so wäre unser Verlangen nach etwas Gescheidterem jedenfalls sehr übertrieben.

Carltheater.

27. Dezember. Zum ersten Male: „1862“. Szenenreihe aus den Begebenheiten des letzten Jahres in sechs Bildern, und einem Vorspiel, betitelt: „Die bleierne Armee“ von A. Bittner. Musik von Klerr, Dekorationen von Lehmann, Kostüme von Eberius, Maschinerien von Romer, in Szene gesetzt von Reinhard.

Φ.— Hr. Lehmann konnte das Jahr nicht treffender beschließen als mit der Vorführung dieses Machwerkes, um der konsequenten Darlegung seiner kompletten Unfähigkeit zum Theaterdirektor die Krone aufzusetzen. Ein Direktor, der so etwas annimmt und noch dazu die Absicht hat, es „brillant“ auszustatten, schlägt sich ja selbst ins Gesicht. Nicht ein vernünftiger Gedanke, nicht eine praktische Auffassung der Zeitereignisse, nicht eine erträgliche Szene ist in dem ganzen Stück zu finden; nichts als die gräßlichste Langeweile. Das war die unbesiegbare „bleierne Armee“, welche die HH. Bittner und Lehmann zum Kampfe gegen das Publikum geführt haben, um ihm ja gewiß jede Lust zu benehmen, je wieder in das Carltheater zu gehen.

Die Darsteller sind sämmtlich zu bedauern: es that jeder was in seinen Kräften lag, es war aber Alles umsonst: die Sache, die sie zu verfechten hatten, war eine zu schlechte, um sie retten zu können. Unter den neun neuen Dekorationen von Lehmann ist nur der Sperl als effektvoll und der Vorhang, einen Kalender vorstellend, wegen der originellen Idee und der Deutlichkeit der Ausführung erwähnenswerth; die übrigen sind unbedeutend. Die versprochenen Maschinerien und Kostüme haben wir vergebens gesucht. Auf die In-

szenesetzung darf sich der Hr. Regisseur Reinhard eben auch nichts einbilden. Die in diesem Theater ganz besonders unverschämte Klaque geberdete sich wieder auf die roheste und empörendste Weise. Wirklich gefallen hat nur ein von Hrn. Matras bei aller Anspruchslosigkeit doch sehr wirksam vorgetragenes Kouplet. Ob wie fern die „vollen Häuser", von denen seither in einigen Blättern Erwähnung geschah auf Wahrheit beruhen, und auch wirklich „volle Kasse" machen, das lassen wir dahingestellt sein.

An der Wien.

30. Dezember. Zum ersten Male: „Die Heirat im Vergleichsverfahren". Lokalposse in 3 A. von J. Riener, Musik von J. Hopp. 1. Januar. Zum ersten Male: „Der Blitzableiter in der Sylvesternacht". Schwank in 1. A. von Kaiser, Musik von Müller.

Φ.— Als wir zu dieser Novität ins Theater kamen, trauten wir kaum unseren Augen: einige fünfzig Personen im Parterre, fünf besetzte Logen und sehr schwach besuchte Gallerien, mit einem Wort: ein schauerlich leeres Haus, und das zu der „ersten Vorstellung" eines mit den „ersten Kräften" besetzten Stückes. Also ist Hr. Strampfer nach drei Monaten glücklich wieder da angelangt, wo er seinen Vorgänger gefunden hatte. Der Kredit des Theaters an der Wien war dahin, ohne Kredit kann aber kein Unternehmen bestehen, und der Bankerott machte der Wirthschaft ein Ende. Hr. Strampfer scheint geglaubt zu haben, daß eine neue Firma genügen werde, um den Kredit wieder herzustellen. Er hat sich getäuscht. Es bedurfte gleich Anfangs einer rastlosen Thätigkeit, eines unermüdlichen Fleißes, einer verständigen Opferwilligkeit, und vor Allem eines richtigen Verständnisses der übernommenen schwierigen Aufgabe. Von alledem war nichts zu finden. Das Publikum brachte den besten Willen mit, war sogar Anfangs sehr geneigt, geduldig ein Auge zuzudrücken, allein es überzeugte sich gar bald, daß wohl die Firma neu, der Schlendrian aber der alte war. Hr. Strampfer leierte dieselben Stücke unaufhörlich fort, ohne auch nur für die nächste Zukunft zu sorgen. Hr. Strampfer setzte Alles auf eine Karte, und noch dazu auf eine Dame. Frl. Gallmeier hatte gefallen, nun mußte sie Alles und immer spielen. Uebermäßig angestrengt, wurde sie ernstlich krank, und das ganze Unternehmen stockte. Vereinzelte Versuche mit Raimund und Nestroy mißlangen, die komplette Plan- und Systemlosigkeit der Leitung war Jedem klar, dazu einige ganz schlechte Novitäten, und das Publikum wandte sich verdrießlich ab, und das Theater an der Wien ist jetzt wieder auf dem Punkte, wo es vor Jahren stand. Die Gesellschaft ist gut, aber die Leitung ist schlecht. Der Kredit ist verloren, das Publikum bleibt weg. So lange Hr. Strampfer noch etwas zuzusetzen hat, wird es so fortgehen, dann wird man sich noch einige Zeit „fortfretten" und endlich das „Vergleichsverfahren" anfangen. Daß es nicht so kommen möge, ist unser Neujahrswunsch für Hrn. Strampfer. Damit er aber in Erfüllung gehe, müßte eben Alles anders werden, als es jetzt ist.

Ueber das Stück selbst ist nicht viel zu sagen: es ist nicht besser und nicht schlechter, als hundert andere. Nur Eines möchten wir Hrn. Riener bemerken. Das Lustspiel und die Posse sollen jedes in seiner Sphäre die Thorheiten, Verkehrtheiten und Vorurtheile der Menschen, die Lächerlichkeiten der Sitten, Gebräuche und Moden geißeln, allenfalls auch soziale und politische Fragen zu ihrem Ausgangspunkte nehmen: das Losziehen gegen schlechte Gesetze aber ist nicht Sache des Theaters, sondern (wie es Hr. Riener in seinem Stücke selbst sagt, nur zu spät, nachdem er bereits durch drei Akte dagegen gepredigt hat) der freien Presse.

Die Darstellung war eine durchaus gute, von Seite der HH. Zimmermann, Röhring und Winter sogar eine vorzügliche. Die Musik von Hopp ist hübsch, das Quodlibet sehr gut zusammengesetzt. Das Publikum blieb gleichgiltig, die Klaque schlug nach Kräften drein und rief den „Dichter". Die Vorstellung war vor neun Uhr zu Ende.

Am Neujahrstag kam eine kleine Gelegenheitsnovität von Kaiser „Der Blitzableiter in der Sylvesternacht", zur Aufführung. Hr. Röhring und Fr. Mellin waren mit den Hauptrollen bedacht. Die Kleinigkeit entsprach ihrem Zwecke und wurde beifällig aufgenommen. Hiezu wurde der „Goldonkel" gegeben, worin Frl. Gallmeier wieder zum ersten Mal spielte.

Am 29. Dezember hatte die übliche Benefice-Vorstellung für den Palffy'schen Pensionsfond stattgefunden. Es wurde von den Hofschauspielern aufgeführt: „Mit der Feder" und „Die Eine weint, die Andre lacht".

Josefstadt.

26. Dezember: Weihnachts-Vorstellung. Zum ersten Male: „Sneewittchen und die Zwerge". Märchen in fünf Bildern von Görner. Dargestellt von Kindern. Die neue Dekoration von Jaich. Anfang um vier Uhr.

Φ. — In Berlin erfreuen sich die Kinder-Vorstellungen zu Weihnachten eines sehr guten Rufes. Wir haben nie einer solchen beigewohnt, müssen aber voraussetzen, daß sowohl die Besetzung als die Ausstattung eine entsprechendere ist, als in der Josefstadt. Die sämmtlichen Rollen waren hier mit Mädchen besetzt, was schon dem Ganzen etwas Mattes und Eintöniges gibt; dabei können die meisten dieser Mädchen kaum mehr zu den Kindern gezählt werden. Sie befinden sich gerade in dieser fatalen Uebergangsperiode, wo das anmuthig Unbefangene der Kindheit bereits verloren gegangen ist, ohne noch durch die Zuversicht, den Takt, die Routine ersetzt zu sein. Vollends unbegreiflich war aber die Besetzung einiger Zwerge durch die größten Mädchen, so zwar, daß Sneewittchen um einen Kopf kleiner war als der erste Zwerg. Das ist denn doch zu — stark. Selbst das leicht zu befriedigende Publikum aus den untern Realklassen hat darüber seine Glossen gemacht.

Die Darstellung ging gerundet zusammen: es spielten Alle gewiß ebenso zu ihrer eigenen als zur Unterhaltung der Andern. Ein besonderes Talent ist uns nicht aufgefallen: am besten sprach Auguste Karner, deren Organ auch sehr angenehm klingt: sie würde jedoch weit eher zur Darstellung einer jugendlichen Liebhaberin als zu jener eines Zwerges in einer Kinderkomödie passen. Im Allgemeinen merkte man das „Einstudirte" zu sehr. Die neue Dekoration ist recht hübsch: die sonstige Ausstattung war äußerst ärmlich. Mit dem Beifall wurde selbstverständlich nicht gespart; der Schauplatz, mit einigen hundert Kindern jedes Alters gefüllt, bot einen eigenthümlichen und in mancher Beziehung recht interessanten Anblick. Bis Neujahr wurde „Sneewittchen" täglich wiederholt und am 1. Januar sogar zwei Mal, um 4 und um 7 Uhr.

Wiener Konzertbericht.

Richard Wagner's „große Musik-Aufführung" am 26. Dezember im Theater an der Wien.

Y. — Einstimmig wird Wagner der auffallendsten Inkonsequenz beschuldigt, daß er, welcher Musik als solche verpönt und verleugnet, eine „Musik-Aufführung" veranstaltet, daß er, der Mann der (angeblichen) Gesammt-Wirkung aller Künste, besser gesagt der Mann der wirksamen dramatisch-musikalischen Szenerie, Bruchstücke kaum vollendeter Werke, und zwar lediglich den musikalischen Theil dieser Bruchstücke einem, nach seinen Anschauungen offenbar voreiligen Urtheil preisgibt.

Es ist dies freilich nicht die erste Inkonsequenz dieses merkwürdigen Mannes, dessen bisheriges Wirken und dessen bisherige Werke ja fortwährend in potenzirter Konsequenzlosigkeit zwischen dem alten und seinem angeblich neuen Systeme schweben.

Sei dem aber, wie ihm wolle — und hier ist nicht der Ort mehr darüber zu sagen — jedenfalls ist ein erschöpfendes Gesammt-Urtheil über die uns diesmal vorgeführten Stücke nahezu unmöglich. Opern-Bruchtheile, als solche betrachtet, herausgerissen aus dem Zusammenhang eines großen Ganzen, entziehen sich schon dadurch jeder Beurtheilung. Das „erläuternde Programm", so emphatisch es auch unserer Unwissenheit über den „Ritt der Luftrosse", über die „ahnungsvollen Beziehungen" zwischen Siegmund und Sieglinde u. dgl. m. abzuhelfen sucht, vermag uns doch weder den dramatisch-musikalischen, noch den szenischen Zusammenhang der einzelnen Theile des beabsichtigten Kunstwerkes zu ersetzen. Wir bleiben mit unseren Vermuthungen über die allerdings probiematische Bühnenwirkung und den etwaigen poetischen Gehalt dieser Ungeheuerlichkeiten vollständig im Unklaren. Wir können darüber nur so viel sagen, daß, nach unserer Meinung, Wagner sich immer weiter in mystisch-sagenhafte, episch-gelehrte Regionen verliert, wohin ihm weder das Interesse der Gebildeten, noch das Verständniß des Volkes folgen werden. Wie sich aber die vorgeführten Stücke zum Ganzen verhalten, ob es Gipfelpunkte sind, die ihren relativ berechtigten Platz in einem effektvoll gesteigerten Ganzen finden, ob sich dieses Ganze in hinlänglicher Klarheit und menschlich faßbarer Harmonie denken läßt, um solche Gipfelpunkte als künstlerisch berechtigt erscheinen zu lassen, das können wir unmöglich wissen, wenn uns auch eine ahnungsvolle Stimme in unserem Innern den Anfang dieser „All-Kunst" als das Ende aller Kunst empfinden läßt.

Es bliebe nur noch die rein musikalische Seite. Wir können Wagner, selbst in seinen Bühnenwerken, ein Abstrahiren von aller musikalischen Theilnahme nicht zugestehen, um wie viel weniger hier, wo er dem Publikum in einer „Musik-Aufführung“ eine Reihe von Musikstücken vorführt, die man doch als solche auf sich wirken lassen muß.

In dieser Beziehung finden wir einen auffälligen Rückschritt in dieser Musik, gegenüber der Tannhäuser'schen und Lohengrin'schen, nämlich noch mehr Aufwand von Tonmitteln, und noch weniger Resultat an Tongehalt, einen fast totalen Mangel an musikalischer Erfindungskraft, eine barocke Behandlung der Singstimme, ein raffinirtes Zusammentragen der bizarrsten musikalischen Wendungen, — mitunter freilich blendende Züge von Originalität, die aber gegen die innere Leere und den äußeren Spektakel nicht aufkommen. Am ansprechendsten schien uns im Bruchstück der „Meistersinger“ die Orchester-Melodie zu Pogner's Anrede, die freilich durch ihre unschönen deklamatorischen Sprünge den ruhigen Fluß des Orchesterspiels stört, (als ob Pogner nicht in natürlich melodischer Form, oder mindestens in fließender, mit der Begleitung harmonirender Deklamation seine Anrede halten könnte!) Aus den „Nibelungen“ zitiren wir den „Ritt der Walküren“ als das zum mindesten originelle Produkt einer ausschweifenden musikalischen Phantasie, — offenbar die Wolfsschlucht der Zukunft. Hie und da zeigen sich musikalische Lichtpunkte in den Gesängen Siegmunds und Wotans, welche jedoch nur blitzähnlich die schauerliche musikalische Oede erleuchten, ohne je einen wärmenden Strahl dem Herzen zuzusenden. Im Einzelnen möchte dieses Urtheil durch wiederholtes Hören vielleicht modifizirt werden, der Gesammt-Eindruck war aber für uns wenigstens ein so nüchtern abschreckender, daß wir nicht im entferntesten die Lust verspürten, uns einer solchen Wiederholung auszusetzen.

Ein namhafter Theil des zahlreich versammelten und anfangs aufmerksam entgegenlauschenden Publikums behandelte den Komponisten mit außerordentlicher Freundlichkeit. Beifall und Aufmerksamkeit, letztere namentlich, ermatteten sichtlich gegen den Schluß zu.

Das verstärkte Orchester des Operntheaters überwand in vorzüglichster Weise die Schwierigkeiten der Ausführung. Das anfrichtigste Beileid aber gebühret den Solisten — Fr. Passy-Cornet, Frl. Destinn, Frl. Prager, HH. Olschbauer, Hrabanek und Mayerhofer — für die heroische Uebernahme und Durchführung ihrer gesanglosen Gesangspartie.

Zu Neujahr fand eine Wiederholung statt, und bereits ist noch eine zweite für Sonntag den 11. Januar angekündigt.

Konzerte der Fr. Rawack-Mauthner und des Frl. Bochkolz-Falconi. — Viertes philharmonisches Konzert. — Die HH. Laub und Joell.

Φ— Fr. Rawack-Mauthner, eine Schülerin des Hrn. Epstein, hatte sich bereits in der vorigen Saison, im Konzerte ihres Lehrers, hören lassen, und einen günstigen Eindruck zurückgelassen. Diesmal war sie in ihrem eigenen Konzerte am 27. Dezember, minder glücklich. Lag es an der Wahl der Stücke, oder vielleicht an einer momentanen körperlichen Indisposition, wir wissen es nicht, aber das Spiel der Konzertgeberin war matt, unsicher, ängstlich. Schade, daß, indem sich Fr. Rawack-Mauthner den Kosten eines Orchesters unterzog, sie nicht ihr Programm anders zusammengesetzt, denn die Polonaise von Chopin kann eben so gut ohne die augenscheinlich später zugegebene ärmliche Begleitung gespielt werden, und die Mendelsohn'sche Serenade ist so kurz, daß sich die Anwesenheit des Orchesters nach keiner Seite hin lohnt. — Die Ouvertüre war bereits vorüber, als wir kamen. Hr. Panzer sang Löwe's Ballade „Abschied“ mit vieler Wärme und sehr korrekt. Fr. Haizinger deklamirte „Die Weine“ in pfälzischer Mundart, von Kobell. Fr. Haizinger hat nicht eben sehr oft Gelegenheit, öffentlich zu deklamiren, wenn es aber geschieht, so kann man sicher darauf rechnen, daß sie das oben erwähnte Gedicht oder „Mozart als Tausendkünstler“ zum Besten geben wird. Wenn man die Gabe des heiteren Vortrages in so hohem Grade besitzt, wie diese liebenswürdige Künstlerin, und sich dabei eines so kolossalen Gedächtnisses erfreut, wie sie, so ist die so oftmalige Wiederholung des bereits Bekannten unverzeihlich.

Ueber die beiden Werke, aus welchen das Programm des vierten philharmonischen Konzertes am 28. Dezember, bestand, — Haydn: D-dur-Symphonie und Mendelsohn: „Sommernachtstraum-Musik“ — ist nichts mehr zu sagen, denn sie sind hinlänglich bekannt und gewürdigt. Es kann sich also hier lediglich um die Aufführung handeln. Will man nun an diese einen gewöhnlichen Maßstab anlegen, so kann man sie mit einem Wort eine befriedigende nennen. Will man

aber an diese Aufführung einen Maßstab anlegen, der Stellung entsprechend, welche die Philharmoniken in Folge alter Traditionen, in Folge des blinden Autoritätsglaubens, so wie in Folge der trefflichen Elemente, aus denen sie zusammengesetzt sind, in der Wiener Musikwelt einnehmen, so wird man gar Manches auszustellen finden. So hätte das Haydn'sche Andante einen weit zarteren und schattirteren Vortrag erfordert, als ihm zu Theil wurde; so hätte auch die Violinfigur im Trio des Menuetto mehr piano und leichter, dann der Menuett selbst der Zeit seines Entstehens angemessener, langsamer und behäbiger aufgefaßt werden sollen. In der „Sommernachtstraum-Musik" vermißte man an einigen Stellen der Ouvertüre, vielleicht in Folge des überschnellen Tempos, die Deutlichkeit. Auch der prächtige Marsch würde durch ein etwas gemäßigtes Zeitmaß an majestätischer Würde bedeutend gewinnen. Als ganz besonders gelungen müssen wir hingegen den Vortrag des Scherzo und des Notturno bezeichnen. Hr. Lewy blies sein Solo, von dem hörbaren Athmen abgesehen, ganz ausnehmend schön. Auch die Gebrüder Doppler zeichneten sich durch Zartheit und Deutlichkeit besonders aus. Die Damen Schäfer und Fischer, wie auch der weibliche Chor sangen ihre Partien zwar korrekt, aber in echt materiell-plumper Weise. Elfenartiges war an diesem Gesange nichts. Das ist überhaupt der Vorwurf, den man der Gesammtaufführung machen kann: es fehlte ihr das Leichte, Duftige, die geistige Beseelung, der poetische Hauch. Das liegt wohl hauptsächlich an dem Dirigenten. Hr. Dessoff ist ein tüchtiger Musiker, ein ausgezeichneter Kapellmeister, aber es gibt eben ein gewisses Etwas, was sich nicht erlernen läßt, und wenn es ihm die Mutter Natur versagt hat, so ist es ja nicht seine Schuld. Fr Gabillon las das verbindende Gedicht in anspruchsloser Weise, doch auch ohne poetischen Schwung. Der Beifall war diesmal weniger intensiv als sonst.

Frl. Bochkolz-Falconi ist eine Konzertsängerin, wie es jetzt kaum eine zweite geben dürfte, denn sie leistet nach den beiden Richtungen des eigentlichen Konzertgesanges, nämlich im deklamatorischen wie im kolorirten Genre gleich Vorzügliches. Die Stimme klang im Vereinssaal, bei ihrem zweiten Konzerte am 28. Dezember ganz jugendlich frisch; die drei Oktaven sind vollständig ausgeglichen, und jeder Ton in jeder Lage und jedem Stärkegrad in der Gewalt der Künstlerin: daher kann sie auch die schwierigsten Passagen ohne jede Anstrengung ausführen, und zwar nicht wie es bei den meisten soi-disant Koloraturſängerinnen der Fall ist, mit halber Stimme, sondern mit ganzem, vollem Ton. Die scheinbar so einfachen Mordente und Doppelschläge, so wie die chromatische Skala erinnern wir uns schon lange nicht in so wohlthuend untadelhafter Weise gehört zu haben. Mit dem Vortrage zweier übrigens ziemlich langweiliger Arien aus „Mitrane" (1686) von Rossi und aus „Cyrus" (1728) von Hasse bewies Frl. Bochkolz-Falconi, daß sie im getragenen Gesange und im deklamatorischen Styl vollkommen zu Hause ist. Am meisten effektuirte sie aber mit der Arie der Semiramis und mit eigens für sie komponirten Variationen von Hoquet. Der Beifall war ein enthusiastischer, wie wir ihn so warm schon lange nicht vernommen hatten.

Hr. Dessoff begleitete die Konzertgeberin auf dem Klavier in vorzüglichster Weise. Fr. Marxhl-Biswe spielte ihre Klavierpiece in so netter, korrekter und anspruchsloser Weise, daß man den Ausfall ihrer zweiten Nummer allgemein beklagte. Acht und vierzig Mitglieder des „Sängerbundes" sangen unter der Leitung ihres Chormeisters Hrn. Schweida einige Chöre in verdienstlicher Weise.

Die HH. Laub und Jaell gaben am 1. Januar ihr zweites Konzert, dem wir nicht beigewohnt haben. Wir können daher über den Erfolg nicht berichten und beschränken uns darauf unser Bedauern über das wenig glücklich zusammengesetzte Programm auszudrücken. Das Mendelssohn'sche Trio, an sich schon keine passende Wahl für ein „großes Konzert", wurde überdies vor zwei Wochen im Hellmesberger-Quartett in vorzüglicher Weise gehört. Die Gounod'sche „Verschönerung" Bach's sollte auch endlich ad acta gelegt werden, und die Vieuxtemps'sche „Réverie" gehört zu den abgedroschensten Konzertstücken. Ohne die Schwierigkeit der Zusammensetzung eines Konzertprogrammes, besonders für einen Violinspieler, im mindesten zu verkennen, glauben wir doch, daß solche Mißgriffe leicht zu vermeiden gewesen wären.

Korrespondenz-Nachrichten.

ƒ **Berlin.** („Die Novizen". Fr. Köster. Novitäten.) Im k. Schauspiel ward am 22. Dezember zum ersten Male ein dreiaktiges Zeitgemälde: „Die Novizen" von Levin Schücking und G. v. Moser, das, weniger ein „Gemälde der Zeit", vielmehr in ziemlich loser Intrigue und nicht gerade feinem Dialog die Brautwerbung um die Erzherzogin Marie Antoinette behandelt, vom Parterre leidlich aufgenommen wurde. Im Spiel waren vorzüglich Fr. Crelinger (Maria Theresia), die HH. Liedtke (Rohan) und Döring (Branea). — In der Oper sang Fr. Köster als letzte Partie vor ihrem Abgange von der Bühne Beethoven's „Fidelio". Das Publikum entließ die hier seit 15 Jahren mit großer Anerkennung wirkende Sängerin mit den freundlichsten Gunstzeichen. Der König ernannte Fr. Köster zum Ehrenmitglied der königlichen Oper, und selbe wird auch im künftigen Winter weder von Zeit zu Zeit die klassische Musik von der Bühne herab vertreten. Eine Störung beim Hervorruf der Künstlerin, wo statt ihrer der geistesschwache Figurant Hr. Gebhardt erschien, wurde schnell beigelegt. Fr. Fabbri-Mulder gastirte als Lukrezia, Donna Anna und Valentine. — In der Wilhelmstadt hatte das zum ersten Male vorgeführte Lustspiel: „Des Herzens Sieg" wenig und die nach einer Zschokke'schen Novelle bearbeitete Posse: „Alexander der Große" guten Erfolg. Fr. Mittell debütirte beifällig in den „Häuslichen Wirren". — Die Viktoria brachte zum ersten Male das von Wichmann vredentliche pierattige Lustspiel nach Sardou's „Les Ganaches": „Zopf," oder: „Wunderliche Käuze", ohne besonders anzusprechen. — Bei Wallner neu: „Ein kleines Hundenisß"; „Prinz und Pachter"; „Ein schwarzer Menschenbruder". — Bei Meyfel: „Klein Zaches", oder: „Die drei goldenen Haare", „Die drei Waisen", oder: „Was hat der heilige Christ gebracht". — Bei Callenbach: „Ein schwarzes Blatt", oder: „Ein Rendezvous am dunklen Fels" „140,000 Thaler", oder: „Lachende Erben". In der Vorstadt: „Schiller der Zweite", oder: „Lehmann's poetische Ader"; „Anna", oder: „Gesellschaftliche Sklaverei". — Bei Kroll: „Ein Traum", oder: „Die drei Wünsche." — Frl. Schüler erlitt vor der Vorstellung in der Wilhelmstadt nicht unerhebliche Brandwunden; bei Meyfel ward das Figurentheater durch Feuer zerstört.

? **Kassel.** (Novitäten. Gastspiele.) Gerstäcker's Drama, „Der Wilderer", ist bei einem Theile der hiesigen Kritik auf bedeutenden Widerstand gestoßen, ohne daß ich dafür einen ausreichenden Grund zu finden vermöchte, denn die fein gezeichneten Gestalten sind ganz dem wirklichen Leben entnommen und der durch eine unbezähmbare Leidenschaft hervorgerufene Konflikt ist so einfach und wahr, daß er eben dadurch drastisch wirkt. Da ich vorigen Monat versäumte, Ihnen über das hiesige Repertoir zu berichten, so muß ich auch „Splitter und Balken", ein einaktiges Lustspiel von G. v. Moser, als Novität bezeichnen. Der ganze Witz des Stückchens beruht auf der besonderen Mundfertigkeit zweier Damen; das hört man wohl ein paarmal mit an, allein auf die Dauer wird sich das Lustspiel im Repertoir nicht halten. Sieht man es indessen als Lückenbüßer an, so wird es von Zeit zu Zeit das Publikum immerhin unterhalten. Als Gast trat diesen Monat Frl. Waldmann von Hannover für das Fach jugendlich sentimentaler Liebhaberinnen, als Preziosa, Recha, Jolanthe und Julie (in „Die Helden") auf, vermochte aber nicht zu reussiren. Die Dame ist offenbar noch ganz und gar Anfängerin, dann aber war ihr Organ leider nicht klangvoll genug und schien wenig modulations-fähig zu sein, daher denn ihrem Spiel eine gewisse Monotonie aufgedrückt war. — Sehr erfreut war das Publikum von einem Gaste in dem ersten Abonnements-Konzerte des Hoforchesters, in dem der junge Pianist Wallenstein von Frankfurt a. M. durch den Vortrag des Hummel'schen H-moll-Konzertes und dreier anderen Pieren, sich als ein höchst talentvoller und gewandter Spieler präsentirte.

l.— **Stuttgart.** (Novitäten von Benedix und Calderon. Aussichten.) Paul Heyse's „Ludwig der Baier" ist am 19. Dezember zum zweiten Male über unsere Bühne gegangen und mit regerem Applause als das erste Mal aufgenommen worden; auch war die Darstellung in Allem eine gerundetere, und besonders das gemäßigtere Spiel Wenzel's (Leopold) vortrefflich. Neu waren am 10.: „Gegenüber", von Benedix, und am 22. das Calderon'sche Schauspiel: „Der Richter von Zalamea". So verdienstlich der von F. Wehl unternommene Versuch ist, dieses durch seine Charakterschilderung so bedeutende Drama des spanischen Klassikers neu für die deutsche Bühne zu gewinnen, so wenig kann die Bearbeitung durchweg eine glückliche genannt werden. Ich gedenke gelegentlich auf dieselbe zurückzukommen. Die beliebte Mischung der Griesschen Reime mit einer ebenbürtigen Prosa mußte sich als ein Mißgriff erweisen, und die Uebertreibung des komischen Elementes, besonders in Don Lope, schadet der Handlung wie der Charakteristik. Die Darstellung war — wie schon die theilweise nicht zu rechtfertigende Besetzung erwarten ließ — im Ganzen ungenügend und schwach; Philipp II. und Juan waren verblaßte nichtssagende, Don Lope, Don Alvaro, Ines und Rebolledo meist ganz verfehlte Figuren, und nur Pedro Crespo (Hr. Grunert) und Isabel (Fr. Wenzel) wurden zu lebendigen und wirkungsvollen Charakteren. Das Haus war leider spärlich besetzt. — Die Birchpfeifferische Novität: „Die Tochter des Südens", (eine Aufwärmung, wie man sagt, der in Wien durchgefallenen „Natalie") ist auch hier zur Darstellung angenommen. Die Aufführung des Uhland'schen „Ernst von Schwaben" ist neuerdings früher, schon auf den 6. Januar, angesetzt, und soll durch einen Prolog von Fredor Löwe eingeleitet werden.

Kleine Chronik.

Als neue Bearbeitungen klassischer Stücke bringt die „Deutsche Schaubühne“ die des Shakespeare'schen „Timon von Athen“ und des Tieck'schen „Rothkäppchen“, beide von F. Wehl. Das Tieck'sche Stück ist für eine Weihnachtsvorstellung auf einem Kinder- oder Puppen Theater eingerichtet.

Der zweite Band der dramatischen Werke von Ch. Birch-Pfeiffer, der so eben erschienen ist, enthält drei Stücke: „Die Marquise von Villette“, „Schloß Greifenstein oder der Sammetschuh“, und „Der Pfarrherr“.

Der Dramatiker Karl Töpfer in Hamburg feierte am 26. v. M., als an seinem siebzigsten Geburtstage zugleich den fünfzigsten Jahrestag seiner Wirksamkeit als Dramatiker, denn Ende 1812 kam sein „Swiatopelk, König von Mähren“, in Brünn auf die Bühne.

Die Oper „Concini“ von Th. Löwe, soll bei ihrer ersten Aufführung in Prag großen Beifall gefunden haben und der Komponist nach jedem Aktschluß gerufen worden sein.

Eine Uhlandfeier im Breslauer Theater bestand in der Aufführung von Uhland's „Ernst von Schwaben“, in einem Prolog und lebenden Bildern aus Uhland's lyrischen und epischen Dichtungen.

In Graz werden jetzt auch „Der Gesandtschafts-Attaché“ und „Vom Juristentage“ gegeben. — In dem dritten Mitglieder-Konzerte des Musikvereins unter der Leitung des Direktors W. Mayer kamen u. A. zur Aufführung: Ouverture zur Oper: „Der Vampyr“, von Lindpaintner, Arie des Cherubin aus „Die Hochzeit des Figaro“, „Mailied“ von Meyerbeer, vierstimmiger Chor von Mendelsohn, zwei Lieder von W. Mayer, Symphonie pastorale von Beethoven.

In Salzburg kamen bei der am 28. v. Mts. stattgehabten dritten Quartett-Soirée folgende drei Werke zur Aufführung: Quartett in F-dur Op. 21 von Hans Schläger, Quartett in G-dur Op. 85 Nr. 3 von Louis Spohr, und Quartett in F-moll Op. 95 von Beethoven.

Als künftiger Theater-Direktor in Linz wird dort Hr. Clement, gegenwärtig Theater-Direktor in Troppau, in Linz noch als Baritonist in gutem Andenken stehend, erwartet. Die Entscheidung des Landes-Ausschusses steht bevor.

Die Dresdner „Singakademie“ (Chorgesangverein) führte unter Leitung des Musik-Direktors Pfretzschner und unter Mitwirkung der Opern-Mitglieder, Fr. Janner-Krall, Fr. Krebs-Michalesi, der HH. Schnorr v. Carolsfeld und Degele und des verstärkten Witting'schen Orchesters Mendelsohn's „Elias“ im Meinhold'schen Saale auf.

Ein Kirchenkonzert fand in Dresden am 21. v. M. in der Kreuzkirche zum Besten des „Gustav-Adolf-Vereines“ statt, in welchem Organist Merkel eine Orgelfuge von Schumann, Frl. Alvsleben geistliche Arien und Lieder, Kammermusikus Seelmann die Chaconne für Violine von S. Bach vortrugen und einige Theile aus einer Messe vom Organisten Fischer zur Aufführung gelangten.

Neue französische Stücke: Dem Pariser Théâtre du Gymnase ist ein dreiaktiges Lustspiel von E. Grangé und H. Rochefort mit dem Titel: „Sortir seule!“ übergeben worden, und das Vaudeville-Theater hat soeben „Richard Sheridan“ von M. Aylic Langlé, in drei Akten angenommen. Es soll nach den „Diables noirs“ an die Reihe kommen. — „Le doyen de St. Patrick“, ein fünfaktiges Rührstück von Léon de Wailly und Louis Ulbach behandelt Swift als unglücklichen sentimentalen Liebhaber.

Gottfried Kinkel in London wird demnächst Vorlesungen über die Geschichte des modernen Theaters halten. Aehnliche Vorträge hat Kinkel bereits in früherer Zeit in Bonn und Köln veranstaltet.

Lokales.

Das fünfundzwanzigjährige Redakteur-Jubiläum des Hrn. Löwenthal ist am Neujahrsabend in geselliger Weise gefeiert worden. Der Jubilar erhielt sowohl briefliche als telegraphische Glückwünsche und wurde bei dem von ihm veranstalteten Souper im Namen der anwesenden Redakteure von Hrn. Dr. Wittelshöfer in einer Ansprache begrüßt.

Der mystische Pensionsfond des Operntheaters hat abermals eine neue nominelle Metamorphose erlitten. Jüngst „Pensionsfond für das untergeordnete Personal“, dann „Unterstützungsfond“, dann wieder „Pensionsfond für das Personal“, (nicht mehr für das „untergeordnete“ allein), endlich steht jetzt auf dem Theaterzettel, daß ein „zum Vortheile des Privat-Pensions- und Unterstützungs-Fondes für das Personale herausgegebenes Jahrbuch des Operntheaters um 50 kr. zu haben sei“. Also Privat? Da sind doch wohl Statuten vorhanden? Da ist vielleicht durch die Mitglieder ein Komité gewählt worden, um ihren Privatfond zu verwalten? Oder wird nur immer der Name verändert und die Sache bleibt beim Alten, und die Verleihung von Pensionen und Unterstützungen bleibt nach wie vor der Willkür Jener überlassen, welche sich jeder Verantwortlichkeit entziehen. U. A. w. g.

Im Operntheater sollte nächster Tage der sächsische Hofopernsänger Hr. Schnorr v. Carolsfeld sein Gastspiel beginnen und Hr. Ander während dieser Zeit sich ganz dem Studium des ebenso anstrengenden als schwierigen Wagner'schen Tristan widmen. Der Realisirung jenes Gastspiels sollen aber neuerdings Schwierigkeiten in den Weg getreten sein. Auch von einem Gastspiel der bairischen Hofopernsängerin Frl. Stehle, des jugendlichen Lieblings des Münchner Publikums, ist vielfach die Rede. Statt der mit April aus dem Verbande des Operntheaters tretenden Fr. Schäfer ist Frl. Kropp aus Brünn engagirt.

Als Opernregisseur des Hofoperntheaters ist Hr. Hein, ehemals Direktor in Danzig und zuletzt artistischer Leiter des Viktoriatheaters in Berlin, engagirt worden. Auch Hrn. J. Rank's Engagement als Sekretär ebendaselbst hat sich nun doch bestätigt.

Hr. Buel, ein langbewährtes Mitglied des Theaters an der Wien und in der Josefstadt ist von Neujahr ab im Burgtheater für kleine Rollen statt des abgegangenen Hrn. Werner engagirt worden. Es war dem fleißigen Schauspieler zu dieser endlichen sichern Anstellung Glück zu wünschen, allein am Abend desselben Tages, an welchem ihm diese zu Theil wurde, fand man Hrn. Buel auf der Straße liegend mit einer tiefen Kopfwunde, in seinem Blute schwimmend, und seine Brieftasche beraubt. Bis gestern war Hr. Buel noch außer Stande irgend welche Aufklärung geben zu können.

Warum ist Gutzkow's „Werner“, den man in der Burg neu besetzt wieder einzustudiren sich die Mühe genommen, trotz der freundlichen Aufnahme, die er gefunden, nicht wiederholt worden? Jede Reprise, die nicht geradezu durchfällt, sollte doch zum mindesten zwei Vorstellungen (auch schon der Abonnenten wegen) erleben. Und warum vollends bei Gutzkow diese unliebsame Zurückhaltung?

Redwitz's „Zunftmeister von Nürnberg“ soll endlich doch in Wien zur Aufführung gelangen, zwar nicht auf den Hofbrettern der Burg, sondern auf den „privilegirten“ der Wieden.

Ob Meyerbeer's „Dinorah“ im Carltheater zur Aufführung kommt, ist noch nicht entschieden, da der Komponist außer dem Engagement der Pattl noch jenes des Baritonisten Faure zur Bedingung gestellt hat.

Frl. Marek, Mitglied des Kaitheaters, ist kontraktbrüchig geworden und hat Wien heimlich verlassen. In der Theatersprache nennt man das „Durchgehn“. Frl. Marek hat in der „Presse“ ein Zirkular „an das hochverehrte Publikum“ erlassen, in welchem sie sich eine „strebende Kunstjüngerin“ nennt, viel von „Ehrenpflicht“ und „Ehrgefühl“ spricht, und als Grund ihrer Handlungsweise die „Behandlung“ von Seite der Direktion im Allgemeinen, und speziell eine ihr vom Direktor während einer Vorstellung zugefügte „Beleidigung“ angibt. Da wir nicht zu den „Eingeweihten“ des Kaitheaters gehören, und folglich die nähern „Umstände“ und „Verhältnisse“ nicht kennen, so wissen wir nicht, wer zu dem Zwiste die erste Veranlassung gegeben. Wahrscheinlich liegt das Unrecht auf beiden Seiten. Jedenfalls aber hat Frl. Marek, trotz ihrer großen Phrasen, wenig Achtung für das „hochverehrte“ Publikum gezeigt, indem sie zwei Mal, trotz ihres Versprechens, zur Vorstellung nicht erschien, und somit eine absichtliche Störung verursachte. Die Angelegenheit geht nun den Rechtsgang.

Frl. Desirée Artôt ist im Kaitheater seit dem wiederholten Experiment mit der „Regimentstochter“ nur mehr als Konzertsängerin erschienen, u. a. ein Mal im Verein mit einem neuen Tenoristen, Hrn. Adami, der auch demnächst sich neben ihr als Elwin in der „Nachtwandlerin“ versuchen soll.

Die Wiener Singakademie hat ihr zweites Konzert am 6. Jänner Mittags im Redoutensaale. Das Programm enthält sieben Nummern, die zur ersten Aufführung gelangen, nämlich: 1. „Fürchte dich nicht“, achtstimmige Motette von Sebastian Bach; 2. Der 102. Psalm von Gabrieli (zehnstimmig); 3. Motette von Heinrich Schütz; 4. „Sieut erat“ von Leo; 5. ein zwölfstimmiges „Et in terra pax“ von Lotti (vor Kurzem in der Hofbibliothek aufgefunden); 6. Die Althymne von Mendelssohn; 7 „Regina coeli“ von Caldara. — Die übrigen zwei Nummern sind bekannt: ein altdeutsches Marienlied von Michael Praetorius („Es ist ein' Ros' entsprungen“) und das „Tenebrae factae sunt“ von M. Haydn. Dirigiren wird Hr. Stegmayer, den wir mit Freuden wieder zum ersten Male nach seiner Krankheit am Dirigentenpulte begrüßen werden.

Der Symphonie-Konkurs der Gesellschaft der Musikfreunde hat das Einlaufen von zweiunddreißig symphonischen Tonwerken zur Folge gehabt. Zwei darunter — von den Preisrichtern als die vorzüglichsten erklärt — kommen nunmehr in einem Konzert am 15. Februar im Gesellschafts-Saale unter Hrn. Herbeck's Direktion zur Aufführung.

Lucian Friebelt, der ehemalige Redakteur der „Grazer Volksstimme“, der sich dem gegen dieses Blatt seiner Zeit eingeleiteten Prozesse durch die Flucht entzogen hatte und seither in der Schweiz ein kümmerliches Dasein fristete, ist jetzt daselbst gestorben. Friebelt, ein Pole von Geburt, hat im J. 1861 für die „Recensionen“ zwei Artikel über das „polnische Drama“ geschrieben.

Ignaz Tomaselli †. Derselbe wurde 1813 in Wien geboren und war der Sohn eines guten Musikers. Der junge Tomaselli wurde Sängerknabe bei St. Stefan und später Chorist am Hofoperntheater, erhielt aber bald ein Engagement für Baritonpartien nach Kaschau und später nach Lemberg. Hier bewog man ihn, die Oper mit dem Schauspiele zu vertauschen. Er betheiratete sich in Lemberg im Jahre 1837 mit der Lokalsängerin Engerth, und erhielt nicht lange darauf ein Engagement an der Josefstädter Bühne in Wien. In den folgenden Jahren befand er sich im Engagement zu Linz und Pest. Von letzterer Stadt aus unternahm er eine Gastspielreise nach Deutschland, und kehrte von dort wieder in eine feste Stellung nach Brünn zurück, wandte sich endlich wieder nach Wien und verließ daselbe nicht mehr. Er wurde zuerst im Carltheater, im Jahre 1858 aber zum zweiten Male in der Josefstadt engagirt, wo er seitdem in der Mehrzahl der Stücke mitwirkte. Seine letzte Rolle und zwar eine seiner besten war der Amtsdiener Rabel in Berg's „Turner von Wien“. Am 30. November spielte er zum letzten Mal; er erkrankte am Typhus, um nicht wieder zu genesen. Tomaselli war beim Josefstädter Publikum sehr beliebt; es fehlte ihm nicht an natürlicher Komik, selbe blieb jedoch ziemlich stereotyp und hatte einen starken Beigeschmack von Gemeinheit.

Briefkasten. 28. Dezember — 3. Januar: O. P. in Köln. ♂ in Berlin, A. G. in Braunschweig, ⁂ in Stuttgart: Erhalten. — C. W. hier: Bereits beantwortet. — M. P. hier: Wir danken sehr.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 2. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 11. Januar 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Veränderungen im Operntheater. — Theaterberichte aus Paris, München und Prag. — Musikbericht aus Stuttgart. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Wallenstein", „Kaufmann von Venedig", „Struensee"). An der Wien und in der Josefstadt (Neue Possen). — Wiener Konzertbericht: Hr. Stiwa, Singakademie, Hr. Brahms. — Korrespondenz-Nachrichten: (Leipzig, Olmütz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Veränderungen im Operntheater.

Die Regie. — Das Sekretariat.

Eine ungewohnte Bewegung gibt sich seit einiger Zeit im Polizeirayon des Operntheaters kund, eine Art Gährung, die sich in Ueberraschungen von ungeahnter Tragweite Luft macht. Kaum hatten wir uns von dem Erstaunen einigermaßen erholt, welches die großartig in Aussicht gestellte Anlage der k. Opernschule in uns erregt hatte, so überrascht uns die Ernennung eines Opern-Regisseurs in der Person des gewesenen Theaterdirektors Hein und erweist sich zugleich die lange bezweifelte Wahl unseres geehrten Mitarbeiters Hrn J. Rank zum Direktions-Sekretär als ein fait accompli. Beiden Ernennungen gegenüber bleibt uns also nur mehr übrig, dem Operntheater zu gratuliren, den beiden Herren zu kondoliren und sowohl die eventuelle Bedeutung, als die muthmaßlichen Folgen dieser neuesten Schwenkung im Operntheater kritisch zu belenchten.

War die Ernennung eines Opern-Regisseurs nothwendig? dem nominellen Personal-Status des Operntheaters zufolge allerdings nicht; denn wir finden da — laut offizillen Jahrbuchs — einen „obersten Direktor", einen „provisorischen Direktor", einen „k. k. Ober-Regisseur", einen „Ballet-Regisseur" und einen „Ober-Inspizienten" als quantitativ genügende Vertreter der künstlerischen Leitung. Faktisch dagegen zählt die dramaturgische Befähigung des provisorischen Direktors Hrn. Salvi jedenfalls zu den unbekannten Größen, hat sich die Regieführung des „lebenslänglichen" Ober-Regisseurs, Hrn. Schober, als von äußerst problematischer Qualität erwiesen, während der „inspizirende" Hr. Steiner, doch wohl nur die „grobe Arbeit" des abendlichen Dienstes zu besorgen hat, und der oberste Direktor, Graf Lanckoronski, sich bekanntlich prinzipiell jeder künstlerischen Einwirkung enthält.

Man mochte dies wohl endlich eingesehen und eine praktisch befähigte Regiekraft hinzugewünscht haben. Auch mag Hr. Salvi gegenwärtig als Vorstand der neuen Opernschule ganz besonders in Anspruch genommen sein, während sich Hr. Schober vielleicht immer angelegentlicher mit speziellen Kostüm-Studien befaßt, — daher ein Regisseur, der die Zeit und den Willen hat, sich thatsächlich um die Verwahrlosung der Opern-Regie zu bekümmern, sicherlich eine ganz passende Akquisition ist.

Auf die Nothwendigkeit einer solchen Akquisition, auf jene Verwahrlosung der Opern-Regie haben die „Recensionen" in Opern-Referaten und in Jahres-Uebersichten wiederholt und detaillirt hingewiesen.

Unter dieser Verwahrlosung leidet der Erfolg so mancher neuen Oper, deren Text oft der bühnenkundig bearbeitenden Hand, deren szenische Längen oder Unzukömmlichkeiten oft des zweckmäßig kürzenden Rothstiftes dringend bedürften, deren Inszenirung, kunstverständig geleitet, der Novität mitunter eine Wirkung sichern

könnte, die jetzt durch szenische Verstöße jeder Art in Frage gestellt wird.

Unter dieser Verwahrlosung leidet aber noch weit mehr das ältere Repertoir. Da gibt es Opern, die von Anbeginn unachtsam oder nach schablonenhaften, oft mißverstandenen pariser Szenarien einstudirt wurden, oder deren Szenirung im Laufe der Zeit und der handwerksmäßigen Wiederholungen Schaden gelitten und schablonenartig geworden ist. Da gibt es Unwahrscheinlichkeiten der Aktion, die man durch textliche oder szenische Aenderungen vermeiden könnte; Widersinn und Unsinn, den man durch wesentliche und unwesentliche Verbesserungen beseitigen müßte; da wären sinnlose oder unsangbare oder schlechtübersetzte Textworte zu ändern, hier eine die Aktion hemmende Wiederholung zu streichen, dort eine aus leidiger Bequemlichkeit weggelassene, zum Verständniß der Handlung aber nothwendige Szene wieder einzuschalten; der gesprochene Dialog, wo er nicht zu vermeiden ist, wäre praktisch einzurichten und sorgsamer einzustudiren, auf das stumme Spiel der Mitwirkenden, der Situation entsprechend, wäre mehr Bedacht zu nehmen, der Chor wäre zur lebendigeren Theil. nahme an der Aktion anzufeuern, im Kostüm- und Dekorationswesen wäre Manches zu verbessern, um bald der Knickerei, bald der Verschwendung Einhalt zu thun, die angemessene Möblirung endlich, das Maschinerie wesen und die Komparserie wären einer gründlichen Reform zu unterziehen; nebstdem müßte die laufende allabendliche Thätigkeit einer strengen Zucht unterworfen werden — kurz: auf den künstlerischen wie auf den technischen Theil der Opernleistungen müßte mit hingebendem Eifer, mit klarem Verständnisse, mit fester und geübter Hand, mit unbeugsamer Konsequenz eingewirkt werden.

Diese, der bestehenden Verwahrlosung gegenüber ganz unerläßlichen Anforderungen sind übrigens so wichtig und tiefeingreifend, daß es nicht zu viel sein dürfte, wenn jene beiden neuengagirten Funkzionäre sich in die Erfüllung derselben theilen können. Darum auch heißen wir den neuen Direktions-Sekretär auf seinem neuen Posten willkommen, in der Voraussetzung, daß er in jene Verhältnisse thatkräftig eingreifen werde. Als einer literarischen Kapazität käme ihm die Ordnung der Textkonfussion hauptsächlich zu, und zwar speziell die Einrichtung der neuen und die Revidirung der alten Textbücher. Letzteres namentlich wäre äußerst wünschenswerth, da es die Ausmerzung von vielem offenbaren Unsinn zur Folge hätte. Ein dringendes Bedürfniß und zugleich eine ehrenvolle Aufgabe wäre vor Allem die Neubearbeitung, ja die vollständige Reform der Mozart'schen Texte, durch welche der neugewonnene Sekretär sich ein bleibendes Verdienst um die allgemeinen Opernzustände überhaupt, und um die hiesigen insbesondere erwerben würde, und zwar gemeinschaftlich mit dem neuen Regisseur, dessen Aufgabe es sein müßte, diese Reform durch eine vernunftgemäße Neuinszenesetzung der Mozart'schen Opern zu ergänzen.

Indem wir an beide Herren so hohe Anforderungen stellen, setzen wir eben, nebst der Befähigung, allseits den ernsten Willen zu wahrhaft künstlerischen Leistungen voraus. Wir können in der That nicht glauben, daß der Eine von ihnen lediglich die abendliche Regieführung, der Andere lediglich die kurrenten Kanzleigeschäfte zu besorgen übernommen hätte.

Wenig Glauben verdient wohl auch jene Version, der zufolge Hr. Dr. Rank verurtheilt wäre, im Interesse der Operndirektion gegen die Ausstellungen der unabhängigen Kritik die offiziöse Vertheidigungsfeder zu schwingen. Offiziöse wie offizielle Mittheilungen, Aufklärungen und Berichtigungen werden gewiß jedem Organ der Presse willkommen sein, ob sie uns nun durch die „Wiener Zeitung" oder direkt vom neuen Sekretariate zukommen. Schon oft haben wir unsererseits die bureaukratische Geheimnißkrämerei der Hoftheater-Verwaltung gerügt, und wir zweifeln nicht, daß der neue Sekretär, so weit ihm dies gestattet sein wird, diesem billigen Verlangen Rechnung tragen und überhaupt sich in seiner neuen Stellung taktvoll bewegen wird. Eine Polemik zu Gunsten des Operntheaters zu eröffnen, wird Hr. Rank sicherlich nicht zu seinen Verpflichtungen zählen, und die oberste Theater-Verwaltung ihrerseits ist klug genug, um eine solche Polemik nicht zu wünschen; denn: entweder dauert die bisherige Stagnation und Demoralisation im Operntheater fort, und dann wäre eine offiziöse Vertheidigung nur das Signal zur Verschärfung des Tadels im Publikum und in der musikalischen Kritik, oder eine zum mindesten angebahnte Reform würde dem Operntheater einen neuen, künstlerischen Glanz verleihen, und dann bedürfte es keiner offiziösen Feder, dann würden sofort unabhängige Stimmen laut, um freudigen Sinnes den lang ersehnten und endlich erfolgten Umschwung zu begrüßen.

Daß speziell wir gerne dazu bereit wären, brauchen wir kaum erst hinzuzufügen. Dafür bürgt unser stets bewiesenes Interesse an dem Schicksal der beiden Hoftheater. Wir haben uns aber leider gewöhnen müssen, namentlich bei Maßregeln, welche von der obersten Theaterdirektion ausgehen, unsere Hoffnungen herabzustimmen und die Aussicht auf eine dauernd günstige Wendung nach dem bisher Erlebten zu bemessen.

Pariser Theaterbericht.

„Le fils de Giboyer.“ — „Les Ganaches“. — Direktionswechsel bei der großen Oper. — Repertoir der Fr. Brüning.

Mrl. — „Le fils de Giboyer“ bildet noch immer das Tagesgespräch. Die Einen finden, solch ein Stück sei eine Schmach für die Literatur und für die Bühne, die Andern im Gegentheil, daß es beiden zur größten Ehre gereiche; die Einen werden über dieses Stück grün und gelb aus Aerger, die Andern reiben sich mit freudiger Miene die Hände; die Einen entdecken darin nur berühmte oder doch wenigstens bekannte Persönlichkeiten, die Andern sehen nur gewöhnliche Theaterschablonen; die Einen finden die Charakteristik vortrefflich, die Andern meinen, aus dem Munde aller Personen spreche nur immer allein der Autor. Ganze Broschüren wurden bereits gegen und für das Stück geschrieben, und schon lange wurde über kein literarisches oder künstlerisches Ereigniß so viel, so lang und so heftig debattirt, wie über diesen „Fils de Giboyer“. Die erste Folge dieses Treibens ist, daß jeder das Stück sehen will, das Theater immer überfüllt, und im Buchhandel bereits die zweite Auflage dieses erst einen Monat alten Geisteskindes Augier's vergriffen ist.

Wie überall, wo Parteigeist, vorgefaßte Meinungen, Sympathie und Antipathie an die Stelle des ruhigen, unbefangenen Urtheils treten, wird nach beiden Seiten hin übertrieben. Die Charakteristik ist prägnant, der alte Giboyer eine originelle Figur, der Dialog voll geistreicher Wendungen, die Umtriebe einer Partei, welche die Politik, die Religion und die Wohlthätigkeit zum Deckmantel der Pflege ihrer persönlichen Interessen mißbraucht, sind vortrefflich gezeichnet, das Ganze ist fesselnd, weil es eben die wichtigsten sozialen Fragen berührt, und dabei als Theaterstück wirksam und unterhaltend. Das sind die Vorzüge. Nun kehren wir die Medaille um. Während in Augier's „Effrontés“ die beiden Kinder des Banquier Charrier durch ihren schönen, edlen Charakter, wie zwei Lichtgestalten aus den übrigen mehr oder minder moralisch angefaulten Personen herausleuchten, finden wir in diesem „Fils de Giboyer“, der gewissermaßen als ein zweiter Theil der „Effrontés“ zu betrachten ist, da zwei derselben Personen (der Marquis und der alte Giboyer) darin vorkommen, Niemand, für den man einige Theilnahme empfinden könnte. Dem Titelhelden wird sie durch sein Verhältniß zu seinem Vater und die Art und Weise, wie er sich hinein findet, entzogen; Fernande ist zu unbedeutend, um uns zu fesseln, und die Uebrigen sind sämmtlich schiefe Karte. Der allerschiefteste darunter, der alte Giboyer, ist noch derjenige, für den wir das meiste Interesse empfinden, weil wir ihm in Anbetracht seiner Liebe zu seinem Sohn und der Erziehung, die er diesem gegeben hat, gar Manches verzeihen. Ein zweiter Fehler ist, daß der Charakter des alten Giboyer, so interessant er auch immer in seiner Entwicklung nach innen sein mag, auf einer unmöglichen Grundlage beruht. Wer nach einer Richtung so schön und edel zu fühlen, zu denken und zu handeln vermag, der kann sich nicht, dieses Eine ausgenommen, beständig im Schmutz und Schlamm wälzen. Weiter könnte man noch dem Bau des Stückes eine gewisse Nachlässigkeit vorwerfen, so wie dem Dialog einige verletzende Rohheiten nachweisen.

Dies der Eindruck, den das Stück auf mich gemacht hat. Ich will nicht weiter in's Detail eingehen, da Sie es über kurz oder lang doch in Wien zu sehen bekommen werden. Nach dem Lärm, den das Stück hier gemacht hat, da es doch die wichtigsten sozialen Fragen berührt, und nach dem Erfolg, den die „Effrontés“ bereits auf der Burgbühne errungen haben, ist die letztere eben verpflichtet, auch den „Fils de Giboyer“ zu bringen, um so mehr, als in Deutschland keine Lustspiele geschrieben werden, sondern höchstens einige erträgliche Possen. Freilich wird für das Wiener Burgtheater Einiges an dem Stück verändert werden müssen; wenn jedoch die Aengstlichkeit nicht zu weit geht, und die Zensurirung einer geschickten Hand anvertraut wird, so wird auch bei Ihnen der Erfolg nicht ausbleiben, vorausgesetzt, daß der alte Giboyer einen passenden Repräsentanten findet. Ich habe Ihr Burgtheater

*

seit zu langer Zeit aus dem Auge verloren, um darüber zu urtheilen. Dawison wäre so der rechte Mann für diese Rolle gewesen, doch bevor er noch ein „großer Künstler“ wurde; jetzt würde er sie verzerren. Gegenwärtig wäre wohl Marr der beste deutsche Giboyer.

Die hiesige Darstellung dieser schwierigen, aber dankbaren Rolle ist auch keine durchaus gelungene. Got ist damit doch zu sehr aus seinem Fach getreten, um sie ganz zu bewältigen. Seine Auffassung ist ganz richtig. Manches gibt er trefflich, einige Züge sind wirklich genial zu nennen; der gebildete und sehr talentirte Künstler ist nirgends zu verkennen, aber trotz alledem kann ich mich des Gedankens nicht entschlagen: die Rolle könnte doch noch vollendeter gegeben werden. Ich glaube, daß Regnier noch vor einigen Jahren — jetzt ist er etwas bequem geworden — meinem Ideale näher gekommen wäre.

Ein wahres Meisterstückchen ist der Monsieur Marechal des alten Provost. Mit dem Tode dieses Künstlers wird auch das **Théâtre français** eine Spezialität zu Grabe tragen, wie vor Jahren das Burgtheater mit seinem alten Wilhelmt, mit welchem Provost sowohl äußerlich als in der Spielweise viel Aehnlichkeit hat. Die HH. Samson (Marquis d'Auberive). Laroche (d'Outreville) und Delauney (Maximilien) spielen sehr gut. Weniger befriedigen die Damen. Obgleich die unerträglichen Affektationen und Minauderien der alten Plessy als Baronin weniger störend sind als in andern Rollen, so verleiden sie doch alle Szenen, in welchen sie mitwirkt: auch ist sie für die Rolle weder jung, noch schön genug. Mlle. Favart wird hier als Bernande sehr bewundert und gelobt. Mir kann sie nicht gefallen, es ist eben auch in ihrem Spiel keine Spur von Natürlichkeit. Die französischen Schauspielerinnen sind so ziemlich alle nach einem Schlag, in einer Schule gebildet und diese Schule beruht auf Unnatur und Affektation. Das Ensemble ist wie immer im Théâtre français musterhaft.

Ein anderes Stück, welches ebenfalls einen großen Erfolg gehabt hat, ist Victorien Sardou's neuestes Lustspiel „Les Ganaches“. Ich suche vergebens nach einer richtigen Uebersetzung dieses Titels und halte noch „Die Zöpfe“ für die annähernd passendste. Der geistreiche Verfasser von „Les pattes de mouches“, „Piccolino“ und „Nos intimes“ gibt uns in seinem neuesten Werke ein pikantes Bild des französischen Provinzlebens, und einige reizende Charakterskizzen. Die drei Titelheiden sind ein Marquis, der Vertreter der Legitimität, ein Arzt, Sohn eines Jakobiners, Atheist und Republikaner, und ein gewesener Kaufmann als Repräsentant der Bourgeoisie aus den dreißiger Jahren. Diese drei alten Herren haben sich in ein kleines Städtchen zurückgezogen, bewohnen dasselbe Haus, und obgleich sie in beständigem Streit leben, so finden sie doch einen mächtigen Vereinigungspunkt in dem Hasse gegen das Bestehende, der sie alle drei gleich befeelt. Die Gegenwart oder wie es der Verfasser nennt, der Fortschritt, ist in einem jungen Ingenieur personifizirt. In dieser Zeichnung war Sardou weit weniger glücklich als in jener der drei Ganaches. Schließlich erfolgt die Versöhnung dieser drei Vergangenheiten mit der Gegenwart durch ein Mädchen, oder besser gesagt durch die Liebe. Der Bau des Stückes ist etwas nachlässig, Manches unmotivirt. Anderes gewaltsam herbeigezogen, der endliche Sieg des Fortschrittes kein sehr überzeugender; der Dialog hingegen voll Witz und Geist, voll schlagender Bemerkungen und feiner Züge. Dieser, wie die bereits hervorgehobene treffliche Charakteristik der drei Zöpfe helfen über alle Mängel des Stückes hinweg. Noch muß ich der Szene erwähnen, in welcher das junge Mädchen in der Meinung, der, den sie liebt, habe bereits um ihre Hand angehalten, ihm ihre Liebe gesteht und ihm, der bisher nur brüderliche Neigung für sie zu empfinden wähnte, die Augen öffnet. Diese Szene ist ebenso originell als zart, und die Steigerung in derselben ist hinreißend. Es ist aber auch kaum möglich diese Szene reizender zu spielen als Mlle. Victoria, welche überhaupt die ganze Rolle, dieses nach einer schweren Krankheit rekonvaleszente, nervös aufgeregte Mädchen, vortrefflich wiedergibt. Frl. Victoria ist eine seltene Ausnahme unter den französischen Schauspielerinnen; sie ist nicht affektirt, sondern einfach, schlicht, und hat wirkliche, innere Wärme. Auch Lafontaine sekundirt sie recht gut, obgleich das Liebhaberfach doch nicht das eigentliche Feld dieses begabten Schauspielers ist. Die „Ganaches“ werden von den HH Lafont, Landrol und Lefeuer sehr gut gespielt, auch die kleinen Rollen sind gut besetzt, das Ensemble und die Szenirung untadelhaft, mit einem Wort das Théâtre du Gymnase hat mit der Vorführung dieses Lustspiels seinen alten Ruf bewährt.

Wenn ich mich nicht irre, so dürften die „Ganaches“ in Deutschland mehr Glück machen als der „Fils de Giboyer“, weil es sich in jenem Lustspiele mehr um allgemeine Verhältnisse handelt, die überall dieselben

sind, daher auch für Alle gleich faßlich, während im „Fils de Giboyer“ der Verfasser, wenn ihm auch eine allgemeine soziale Frage vor Augen schwebte, dieselbe doch in ein mehr lokales und spezielles Gewand gekleidet hat.

Ich habe mich so lange bei diesen zwei Novitäten aufgehalten, daß mir kein Raum mehr bleibt für die vielen kleineren Ereignisse, die ich Ihnen noch melden wollte. Ich will mich daher auf eine einzige Mittheilung beschränken. Die Direktion der großen Oper ist in andere Hände übergegangen. Hr. Royer, der bisherige Direktor, ist das Opfer seiner Gutmüthigkeit, oder besser gesagt, seiner Schwachheit geworden. Das Engagement des alten Mario und das solenne Fiasco dieser Ruine, welches die sofortige Lösung des kaum geschlossenen Engagements zur Folge hatte, hat Hrn. Royer seine Stelle gekostet. Nun ist es aber kein Geheimniß, daß Hr. Royer an diesem Engagement ganz unschuldig war. Es wurde ihm „von Oben“ oktroyirt, und er hatte die Schwachheit, sich dies gefallen zu lassen. Nun, da es mißglückt ist, wollte man sich „oben“ nicht blamirt haben, und so mußte Hr. Royer das Bad ausgießen.*) Von seinem Nachfolger Hrn. Perin, bisherigem Direktor der Opéra comique, erwartet man, daß er die immer tiefer sinkende Académie impériale de musique wieder etwas emporbringen werde. Er besitzt dazu das nöthige Verständniß, und auch an Energie fehlt es ihm nicht. Ob aber ein energischer Direktor da möglich ist, wo so Viele drein reden, wie hier, das ist eine andere Frage.

Fr. Schufelka-Brüning ist hier an der Spitze einer deutschen Truppe, hat ihren Kunsttempel in dem Saale „Beethoven“ aufgeschlagen und trachtet die klassische deutsche Literatur in Paris zu verbreiten. Neulich bestand ihr Programm aus folgenden vier Stücken: „Die Dienstboten“ von Benedix, „Der Kurmärker und die Piccarde“ von Kaiser, „Hinüber — Herüber“ und „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin“ von Nestroy.

*) Gleiche Oktroyirungen von oberen Theaterbehörden und gleiche Dienstwilligkeit von Seite der artistischen Direktoren kommen auch anderswo vor. A. d. R.

Münchner Theaterbericht.

Gastspiel des Frl. Janauschek. *)

p— Die derzeitigen Verhältnisse unserer Bühnen bringen es mit sich, daß das Auftreten eines bedeutenden Gastes für das hiesige Theaterpublikum mehr als irgend anderswo ein epochemachendes Ereigniß ist, das auf der einen Seite einen überschwänglichen Enthusiasmus, auf der andern eine krankhafte Gereiztheit im Namen derer, die dadurch in Schatten gestellt werden, hervorzurufen pflegt. Selbstverständlich blieb eine solche Wirkung auch dem uns seit Wochen erfreuenden Gastspiel des Frl. Janauschek aus Dresden nicht fern, im Allgemeinen aber wurden dabei die üblichen Extravaganzen taktvoller, als sonst, vermieden.

Frl. Janauschek's Darstellungsweise zeichnet sich durch nichts mehr aus, als gerade dadurch, daß sie das Individuelle und das Generelle, das so noch nicht Dagewesene und das von Ewigkeit her Bestehende, das Neue und das Wahre zu seltener Harmonie vereinigt. Natürlich kann sie damit nicht so überraschende, blendende Effekte erzielen, wie sie nur eine ungezügelte, um Wahrheit sich nicht kümmernde Originalität erringt; auch wird sie nicht sofort von denen verstanden, welche umgekehrt nur das Hergebrachte, das sklavisch nach der Regel Zugeschnittene aufzufassen vermögen; aber um so sicherer packt, um so tiefer und nachhaltiger bewegt sie alle diejenigen, die es wissen und empfinden, daß das wahre Wesen des Schönen stets in einem geheimnißvoll sich offenbarenden Zusammenstimmen des Allgemeinsten und Besondersten, in einer gegenseitigen Durchleuchtung und Belebung des typisch Ueberlieferten und des Neuaufblitzenden besteht.

Wenn sich in der hohen Vollendung ihrer verschiedenen Leistungen noch Graduntersch[illegible]ede machen lassen, so beruhen dieselben nicht sowohl in der artistischen Auffassung und Darstellung, als vielmehr in den natürlichen Mitteln der Künstlerin, die, wie sie auch immer sein mögen, niemals so sein können, daß sie für alle Rollen gleich angemessen erschienen. Ihre Gesichtsbildung ist nicht gerade von antikem Typus, übrigens aber von durchaus edlem, höchst ausdrucksvollem und modifikationsfähigen Gepräge; in allen ihren Fibern und Muskeln offenbart sich eine ungemeine Spannkraft und Elastizität, und ihr Organ ist zwar nicht von au-

*) Wegen Ueberhäufung mit Material waren wir genöthigt, diesen Bericht ziemlich bedeutend zu kürzen und mehrere andere Korrespondenzen gar nicht aufzunehmen. A. d. R.

ßerordentlicher Klangfülle, aber gleichwohl von einer innerlichen Kraft und Beweglichkeit, daß sich mit ihr die ganze Skala der Empfindungen vom heitersten Scherz bis zur düsteren Leidenschaft in herzbezwingender Weise ausdrücken läßt. Aber alles dies schließt nicht aus, daß es Rollen geben kann, für welche ihre Erscheinung einen minder hohen Grad der Angemessenheit besitzt, als für andere. Eine solche ist z. B. die „Brunhild", bei der wir nun einmal durch Alles an das Riesen- und Hünenweib erinnert sein wollen. Das Phantasiebild, das wir von Brunhild in uns tragen, vermag eine Gestalt wie die ihrige nicht ganz auszufüllen. Daher war es natürlich, daß sie in den zwei ersten Akten dieser Tragödie, die ihr nicht ausreichend Gelegenheit bieten, durch die Gewalt ihrer Leidenschaft die Unzulänglichkeit ihrer Körpergröße vergessen zu machen, nicht ganz die imposante Wirkung zu erreichen vermochte, die hier unsere Straßmann zu erringen pflegt, daß sie aber auch taktvoll genug war, dies gar nicht zu erstreben. Etwas Aehnliches, nur in weit geringerem Grade, empfand man ihrer Königin Elisabeth („Essex") gegenüber. Für diese wünschte man ihr Aeußeres, wenn nicht größer, doch etwas härter und schroffer.

Medea gehört ohne Frage zu denjenigen Figuren des Alterthums, die der Gefühls- und Anschauungsweise unseres heutigen Publikums am ferusten liegen Die Frage: „Was ist ihm Hekuba?" läßt sich mit noch weit größerem Rechte auf Medea anwenden — auch auf die Grillparzer'sche, so trefflich es der Dichter verstanden hat, sie dem modernen Bewußtsein näher zu rücken. Trotzdem verstand es die Darstellerin, für sie nicht blos ein poetisches Interesse, sondern die tiefste, wärmste Sympathie zu erwecken, deren das Herz überhaupt fähig ist, ohne daß sie ihr im mindesten von ihrem dämonischen und abschreckenden Wahne etwas genommen hätte.

Eine in ihrer Art nicht minder große Schwierigkeit hatte sie als Margarethe („Königin von Navarra") zu überwinden. Bekanntlich spielt in dem Scribe'schen Stück Kaiser Karl V. der reizendklugen französischen Prinzessin und ihrem gefangenen Bruder, Franz I., gegenüber eine ziemlich traurige, den historischen Thatsachen keineswegs entsprechende Figur. Hiegegen empörte sich der deutsche Sinn des Publikums Von einer Sympathie für Margaretha war also nicht die mindeste Spur vorhanden. Trotzdem gelang es der Darstellerin, das gründlich verstimmte Publikum auch in dieser Rolle zu den begeistertsten Beifallsstürmen fortzureißen. Dieser Erfolg verdient um so mehr Anerkennung, als sie ihn nicht nur ganz allein, sondern man kann sagen, trotz den Gegenwirkungen mehrerer ihrer Mitspieler erzielte. unter denen besonders der ihren Geliebten spielende Hr. Müller durch Kostümirung, Haltung und Spiel redlich das Seinige that, ihre Liebe zu ihm eher für alles Andere, als für einen Beweis ihrer Klugheit erkennen zu lassen. Aber sie wußte sich mit einem solchen Zauber von Grazie und Liebreiz zu umgeben, daß man glücklicherweise für alles Unglückliche, was um sie herum vorging, keine Augen hatte.

Prager Theaterbericht.

Das letzte Vierteljahr. — Schauspiel-Novität. — Die neue Oper von Th. Loewe.

F.— Eine Bühne, welche im Verlaufe eines Vierteljahres eine Reihe zum Theil gediegener Stücke wie „Die Invaliden der Ehe", „Der Gesandschaftsattaché" „Die deutschen Komödianten" und zum Schlusse noch „Die lachende und die weinende Anna" in trefflicher Besetzung zur Aufführung bringt, welche ferner die voraussichtlich erfolglosen Versuche einer Darstellung von „Marsa". „Der Paria" nicht scheut, kann gewiß als eine im Fortschreiten begriffene bezeichnet werden. Das erwähnte Schauspiel „Die lachende und die weinende Anna", („Die Eine weint, die Andre lacht") machte einen höchst günstigen Eindruck. Die lebendige und natürliche Entwicklung, die überraschenden Wendungen und der ausgezeichnete Schluß versehlten nicht, das Publikum sichtlich zu befriedigen. Die lachende Anna fand in Frl. Gebhardt eine vorzügliche Repräsentantin, welche namentlich die plötzliche Freude bei der Nachricht von der Erhaltung ihres Gatten auf wahrhaft erschütternde Weise äußerte. Einen rührenden Eindruck machte Fr. Frey als blinde Mad. Rey, während Hr. Oberländer für den Notar Bidaut den richtigen Ton fand. — Als angenehme Zugabe folgte auf die Novität eine „patriotische" Dekoration von Leymann mit der Austria als Hauptfigur und sämmtlichen österreichischen Wappen. — Gelegentlich referiren wir hier über zwei kleine Novitäten, die bereits in das neue Jahr fallen: „Vom Juristentage", Posse von Langer und „Bädeker", Schwank von G. Belly. Lebhaften Beifall erhielt das erstgenannte Stückchen, dessen zahlreiche politische Witze und

treffende Zeitanspielungen vielen Anklang fanden; auch erfreute es sich einer ganz angemessenen Darstellung durch Frl. v. Schultzendorff und die HH. Eichenwald, Oberländer und Dolk. Nicht so gut gewählt war der Schwank „Bädeker“, an welchem die den „Fliegenden Blättern“ entlehnte Idee noch das Beste ist.

Die Oper raffte sich noch in den letzten Tagen des Jahres 1862 zur Aufführung einer großen Novität auf. Am 27. Dezember wurde, nach mehr als einjähriger Mühe des Komponisten, „Concino Concini“, romantische Oper in drei Akten und einem Vorspiele, Text von Lewitschnigg, Musik von Thomas Loewe, zum ersten Male gegeben. Ein zahlreich versammeltes Publikum kam der Oper mit besonderer Theilnahme entgegen, zeichnete jede ansprechende Nummer durch Beifall aus und rief zum Schlusse jedes Aktes sowohl die Sänger als den Komponisten. Ein derartiger Erfolg ist bei unserem als „kritisch“ bekannten Publikum äußerst selten. Zur Erklärung dieses Erfolges wollen wir zuerst den Text prüfen.

Den Stoff entlehnte Lewitschnigg der Geschichte des Italiener's Concini, auch Marschall d'Ancre genannt, der während der Regentschaft Maria's von Medicis einige Zeit den größten Einfluß auf die Regierung ausübte, aber bald durch Luynes, den Günstling Ludwig XIII., gestürzt wurde. In dem Operntexte ist Concini wohl der Titel-, nicht aber der wirkliche Held; das Hauptinteresse beansprucht ein Liebespaar, Margaretha von Miroir und Robert d'Harley. Das Verhältniß dieser beiden zu Concini ist durch dessen Werkzeug, den Grafen Dorego, vermittelt und zwar auf folgende Art. Einerseits soll Dorego Concini's Mündel, Margaretha, heiraten, andererseits läßt der Minister durch ihn den Vater Robert's, der den Plan Concini's, Frankreich an Spanien zu verkaufen, durchschaut hat, ermorden. Die Abneigung Margaretha's gegen Dorego, der Robert's Rache provozirt hat, verstärkt beider längst vorhandene Liebe. Ein Versuch Robert's, Dorego auf einem Maskenballe zu ermorden, wird verrathen und Robert in den Kerker geworfen. Nun enthüllt Margaretha der Königin die Willkürherrschaft Concini's und führt seinen Sturz herbei. Er wird auf königlichen Befehl erschossen, Robert befreit. Aus all dem ist ersichtlich, daß die ganze etwaige Handlung nur von dem Liebespaare ausgeht; Concini's ganze Thätigkeit beschränkt sich darauf, daß er den Marschallsstab empfängt und Robert gefangen nehmen läßt. Nehmen wir diesen und Margaretha als die Helden, so stellt sich uns das Vorspiel als richtige Exposition, der letzte Akt als entscheidende Katastrophe dar; wogegen der erste und zweite Akt den Gang des Ganzen ohne allen Grund hemmen. Dadurch aber, daß das Interesse zwischen Concini und den Liebenden schwankt, wird auch der Charakter der ganzen Handlung unbestimmt, sie erhält bald einen heroischen, bald einen lyrischen Anstrich. Dieselbe ungleichmäßige Vertheilung findet auch bei der Zeichnung der Figuren statt. Der alte Harley sowohl, als Dorego sind nur in Umrissen gezeichnet, und auch Concini tritt wenig in den Vordergrund.

Der Spielraum, den der Dichter dem Komponisten darbot, war demnach ein sehr geringer, und wenn gleichwohl im Verlaufe der Oper nur selten eine Ermattung der Theilnahme eintritt, so ist dies ganz und gar auf Rechnung der Komposition zu setzen. Diese macht durchaus einen lebendigen, wiewohl nicht immer originellen Eindruck. Bei der Komposition des „Concini“ sind die Theile, wo der Komponist selbständig auftrat, von jenen zu unterscheiden, wo er sich bald an Meyerbeer, bald an Wagner anlehnte. Wir erwähnen diesen Fehler, der bei Anfängern nicht selten ist, müssen aber andererseits zugestehen, daß die ganze Komposition von ernstem Streben nach Gediegenheit durchdrungen ist und nirgends eine leichtfertige Hand verräth; ja diese Tendenz hat den Komponisten verleitet, seinem eigenen Erfolge zu schaden, und zwar in doppelter Hinsicht. Einmal vermag der ernste Gehalt, der sich oft gar zu sehr anhäuft, sich nur schwer beim Publikum Bahn zu brechen, dann bieten die einzelnen Partien den Sängern Schwierigkeiten, welche diese nur mit höchster Anspannung überwinden.

Seine Hauptstärke bewies Loewe im lyrischen Theile, in welchem das Liebesduett des dritten Aktes eine wahre Perle bildet. Was die musikalische Charakteristik betrifft, so ist nur die Margaretha's einheitlich durchgeführt, der Grundton, — Energie, hingebende Liebe — ist überall festgehalten und tritt im Vorspiel und im dritten Akte glänzend hervor; Robert's Charakter bleibt etwas im Dunklen, die Motive seines Handelns sind bald Rache, bald Liebe, und nur wo die letztere sich geltend macht, gewinnt er an Festigkeit; Concini endlich ist zwar nicht in großen Umrissen, aber bestimmt gezeichnet.

Die Darstellung war eine möglichst gute. Frl. Zawiszanka (Margaretha) führte ihre schwierige Rolle glücklich durch, ihr Spiel war stets mit dem Charakter

im Einklange, und den gesanglichen Theil wußte sie mit geringen Ausnahmen zur entsprechenden Geltung zu bringen. Hr. Bachmann (Robert) war bei der ersten Aufführung nicht ganz disponirt, besser bei der zweiten; ihm gelangen vorzugsweise die Romanze und das Duett im dritten Akte. Hr. Hardtmuth (Conrini) hatte auf Maske und Spiel besonderen Fleiß verwendet, auch seine Gesangsleistung, wiewohl die Partie vom Komponisten nicht vorzüglich bedacht ist, war eine ganz achtbare. Hr. Krenn (Dorego) sang und spielte seinen kleinen Part mit gewohnter Routine. Erwähnungswerth ist auch das tüchtige Arrangement des Ballets, dessen groteske Figuren vielen Anklang fanden. — Ob „Concini“ sich auf dem Repertoir erhalten wird, lassen wir dahingestellt; der musikalische Kern dünkt uns für eine Repertoiroper denn doch nicht groß genug, immerhin bietet sie aber für das unleugbare Talent des Komponisten eine schöne Garantie der Zukunft.

Stuttgarter Musikbericht.

Oper und Konzerte.

***— Wenn man nach einem Zeitraum von vier Monaten einen Rückblick auf dasjenige wirft, was die hiesige Oper geleistet, und wenn man nur einer einzigen, überdies keineswegs bedeutenden Novität — Eckert's „Wilhelm von Oranien“ — begegnet, während im Uebrigen nur längst Bekanntes, oft Gehörtes zur Aufführung gelangt; so ist diese Erscheinung gewiß keine besonders erfreuliche und nicht geeignet, den Ruf, dessen sich die Stuttgarter Oper weit und breit erfreut, zu erhalten. Dennoch wäre es ungerecht, die erwähnten Erscheinungen ausschließlich auf Rechnung einer indolenten, energielosen Direktion zu schreiben. Mag es auch ein nicht zu rechtfertigender Mißgriff gewesen sein, daß man die vor ein paar Monaten ausgetheilte „Euryanthe“ wieder einschlafen ließ, mag es überhaupt als lächerliches Gebaren bezeichnet werden, wenn heute diese, morgen jene neue Oper als „bevorstehend“ angekündigt wird, ohne daß es irgend Jemanden einfällt die nöthigen Vorbereitungen zu treffen; — daß seit vollen drei Monaten gar nichts geschehen, daran tragen wenigstens zum Theil äußere Verhältnisse und Umstände die Schuld, und wo eine res major eingreift, muß darauf die gebührende Rücksicht genommen werden. Ein solches, selbst mit dem besten Willen nicht zu überwindendes Hinderniß muß vor Allem in der Heiserkeit des ersten Tenoristen Sontheim gefunden werden, der seit 16. November nicht mehr aufgetreten ist, und vermuthlich kaum vor Mitte Januar wieder singen wird. Da wir nun aber für große Heldentenorpartien nur diesen einen Pfeil zu versenden haben, so ruhen seither alle großen Opern und die „Tannhäuser“-Reprise mußte, vollständig fertig, fast am Tage vor der Generalprobe zurückgelegt werden. Zwar haben wir in Hrn. Albert Jäger einen jungen Tenoristen, dessen frische, angenehm klingende Stimme ihm mit Recht viele Sympathien erworben hat, der namentlich in getragener, klassischer Musik recht Tüchtiges leistet; allein zu einem Tannhäuser fehlt ihm noch die nöthige Ausdauer, wie denn auch die Repräsentation, das Spiel für eigentliche Heldenpartien nicht degagirt genug ist.

Ein weiterer Umstand, der in Betracht kommt, ist der, daß man an maßgebender Stelle die Abwesenheit des Königs, der den Winter in Nizza zubringt und dessen Antipathie gegen klassische Opernmusik für ausgemacht gilt, benützen wollte, um die letztere zu kultiviren und insbesondere auch mehrere solche Werke, die in der vorigen Saison von den Freunden einer besseren Richtung nur ungern vermißt wurden, wieder aufzunehmen. Zu den letzteren rechnen wir namentlich Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ und Cherubinis „Wasserträger“, die gleich Nicolai's „lustigen Weibern“ in den letzten Wochen unter Eckert's Direktion sich einer im Ganzen recht gelungenen Aufführung erfreuten. Im „Fidelio“ erregte die schwungvoll exekutirte große „Leonore-Ouverture“ im Zwischenakt allgemeine Begeisterung, und die „Zauberflöte“ hat besonders durch die neue Besetzung des Tamino mit Hrn. Albert Jäger bedeutend gewonnen. Der Genannte hat im „Titus“ am Neujahrstage innerhalb fünf Wochen die eilfte größere Tenorpartie gesungen, darunter zum ersten Male den Fiorestan, Tamino und Fenton (in den „lustigen Weibern“) und damit eine gewiß nicht zu unterschätzende Probe von Ausdauer abgelegt; gegenwärtig studirt er den Adolar in der „Euryanthe“, auf die man durch die fortdauernde Heiserkeit des Hrn. Sontheim fast gezwungen zurückkommt.

War die Darstellung der sämmtlichen erwähnten Opern im Allgemeinen eine befriedigende, so fehlte es auch nicht an Aufführungen, die auf dieses Prädikat nicht den entferntesten Anspruch machen können. Dahin gehört „Czaar und Zimmermann“, wo die Titelrolle, der Czaar, von Hrn. Bohrer (früher

in Dresden) gesungen wurde. Der noch ziemlich junge Mann, der in neuester Zeit hier engagirt sein soll, besitzt zwar Routine, aber gar wenig Stimme und dürfte neben den hiesigen ersten Kräften einen schweren Stand haben. Auch Bellini's „Montecechi und Capuletti„ und Weber's „Freischütz" litten vor Allem unter der ungenügenden Leistung der Sängerin Schröder als Julia und Agathe. Es ist überhaupt ein unverantwortlicher Mißgriff, die genannte Bellini'sche Oper, die selbst bei der brillantesten Darstellung einen traurigen Eindruck macht, mit lauter untergeordneten Kräften zu besetzen. Allein gerade dieser Punkt, die Besetzungsfrage, ist vielfach die Achillesferse unserer Bühnenlenker, und es ließen sich ganze Folianten über das Kapitel schreiben. Sinnlose Bevorzugung einzelner Mitglieder auf Kosten anderer gehört auch hierorts nicht zu den Seltenheiten; daß dabei nie das Interesse der Kunst oder die Liebe zur Sache mitwirken, versteht sich von selbst, und beschwert sich etwa das eine und andere zurückgesetzte Individuum gegen den Korrepetitor beim Kapellmeister, gegen letzteren gar beim Intendanten, so kommt er von der Scylla in die Charybdis. Ein beklagenswerthes Exempel eines Mitgliedes, das keine Freunde und Gönner an leitender Stelle besitzt, haben wir in der Sängerin Fr. Eiswald, einer ziemlich gewandten Soubrette, die, an die Stelle des plötzlich abgegangenen Frl. Panocha engagirt, seither im Ganzen vier Mal — sage vier Mal innerhalb vier Monaten — zum Auftreten gelangte und ihre Rollen an die aus der Musikschule hervorgegangene und darum protegirte Kunstnovize Frl. Trüfchler abgeben muß. Daß die letztgenannte Dame noch nicht recht auf der Bühne gehen, geschweige gar springen und tanzen kann, hält nicht ab, ihr die Papagena zuzutheilen, während diese Partie für Fr. Eiswald ganz passend ist.

Doch ich verlasse dieses Thema, das, zwar unerschöpflich aber nicht neu, eine stehende Rubrik bei fast allen subventionirten und Hofbühnen bildet, und will noch mit ein paar Worten auf die Konzert-Saison zu reden kommen, die in den letzten Monaten des abgelaufenen Jahres wahrhaft schaudererregende Dimensionen angenommen hat, so daß, was früher hier unerhört war, mehrmals verschiedene Konzerte an einem Abende stattfanden. Man wird recht eigentlich mit Musik übersättigt, und natürlicher Weise, da die Anzahl der Musikliebhaber nicht in dem Verhältniß zunimmt, wie die der Konzertveranstalter, so bleibt für die letzteren, nach Austheilung der unvermeidlichen Freibillete, dann und wann kaum so viel übrig, um nur die Kosten der Saalbeleuchtung zu bestreiten. Dies gilt natürlich nicht von den großen Abonnementskonzerten der Hofkapelle, deren bis Ende Dezember 1862 vier statt hatten, und die ihr festes, zahlreiches Publikum haben; auch nicht von dem Verein für klassische Kirchenmusik, der am 25. November in der großen Stiftskirche Händel's „Judas Makkabäus" mit Orgel- und Orchesterbegleitung aufführte, unter Mitwirkung von Sängern der Oper und Musikern aus Mannheim und Heidelberg, da zwischen dem Ausschuß des Vereins und der Hofkapelle Differenzen ausgebrochen waren, in deren Folge die letztere ihre Mitwirkung verweigerte; — wohl aber machen sich die Unterhaltungen für Kammermusik gegenseitig in ganz bedeutendem Grade Konkurrenz, und ist Stuttgart nicht groß genug, um ein gehöriges Kontingent für die verschiedenen, ihm jetzt von den Lehrern der hiesigen Musikschule bereiteten Kunstgenüsse zu stellen. Zu den Quartettsoiréen der Herren Singer, Goltermann, Debuissier und Lambeck, und den Triosoiréen welche die zwei erstgenannten im Verein mit dem Pianisten D. Prudner geben, kommen dieses Jahr neu hinzu: Soiréen für Vokal- und Instrumentalmusik, die Hr. W. Speidel, Lehrer an der Musikschule, im Verein mit den mehrgenannten Hh. Singer und Goltermann und unter Unterstützung der ersten Opernkräfte ankündigt, und wovon bis jetzt eine statt hatte. Auch der Singlehrer der Musikschule, Hr. L. Stark, der auch Komponist und Kritiker ist, hat einen „Singverein" gegründet, in dem meist gemischte Chöre von verschiedenen Komponisten zur Aufführung gelangen. Erwägt man nun, daß außer diesem genannten noch der „Orchesterverein" unter der Direktion von Egmont Fröhlich, Nachfolger von Professor Faißt, sich's zur Aufgabe macht, unbekanntere Kompositionen der klassischen Meister durch ein aus angehenden Musikern und Dilettanten zusammengesetztes Orchester aufzuführen, daß die große Sängergesellschaft „Liederkranz" zunächst die „Antigone" unter Mitwirkung von Hrn. Grunert aufführte, und Uhland's Hinscheiden unter Theilnahme des Hoffängers Pischek und des Schauspielers Wenzel feierlich beging, und rechnet man noch die Konzerte von durchreisenden Virtuosen, ferner die von der Bürgergesellschaft für ihre Mitglieder veranstalteten Unterhaltungen, wo die Hofbühne und Hofkapelle mitwirken, hinzu; so ergibt sich als unzweifelhaftes Resultat eine wahre Ueberhäufung mit Genüssen, deren bedeutenderen ich, wie seit mehreren

Jahren in einem besondern, am Schlusse der Saison, zu erstattenden Konzertberichte, in diesen Blättern hervorheben werde.

Zum Schlusse noch die Nachricht, daß als Festoper „für das bevorstehende Geburtsfest des Kronprinzen“ (6. März) das neue Werk von Julius Benedict, „Die Lilie von Killarney“ unter dem Titel: „Die Rose von Erin“, bestimmt ist, und daß noch im Januar mit den Proben begonnen werden soll.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

2. — 8. Januar: „Wallenstein's Tod“. — „Die Eine weint, die Andre lacht“ und „Geliebt werden oder sterben“ (2 Mal). „Lange Flitterwochen“, „Ein Opfer der Wissenschaft“ und „Ein Freundschaftsdienst“. — „Der Kaufmann von Venedig“. „Struensee“. — „Lange Flitterwochen“, „Ein Opfer der Wissenschaft“ und „Er ist nicht eifersüchtig“.

Auf eben so würdige Weise, wie die beiden ersten Theile der Schiller'schen Trilogie, wurde auch der wichtigste, dritte Theil am Burgtheater vorgeführt. Auch „Wallenstein's Tod“ ist eine der prächtigsten Gesammtleistungen dieser Bühne. Die HH. Sonnenthal, La Roche, Löwe, Gabillon, Förster, Franz, Baumeister, betheiligen sich daran in anerkannter Weise. Auch Hr. Wagner hat sich allmählich in die Aufgabe, den Titelhelden darzustellen, hineingearbeitet. Er spielt ihn jetzt weit sicherer, weit selbstbewußter; seine imponirende Gestalt und seine Kraftausdauer sichern ihm auch einen guten Eindruck auf das Publikum. Indessen wird Hr. Wagner hiebei nicht stehe- bleiben wollen, denn noch fehlt vieles Wesentliche zur charaktervollen Lösung der Aufgabe. Sein Wallenstein schwebt noch immer unsicher in der Luft, ohne andern Anhaltspunkt als die berühmten Kraftstellen, bei deren Vortrag der Künstler jedoch, eben weil er jetzt sicherer ist, in bedenklicher Weise an seine jüngeren Helden erinnert. Hr. Wagner muß trachten, zwischen diesen Kraftstellen und den übrigen Theilen der Rolle eine Verbindung zu finden, die zur Harmonie des Ganzen führt. Zugleich aber müßte er auf ein schärferes Individualisiren der Heldengestalt seine ganze Auffassungsgabe konzentriren, damit nicht blos überhaupt ein Held, sondern gerade der Held mit der ganzen geistigen Gewalt einer bestimmten Persönlichkeit auf uns wirken und das ganze Werk, namentlich aber den ganzen letzten Theil beherrschen könne.

Im „Kaufmann von Venedig“ hatte Hr. La Roche, den Shylok, den sowohl Hr. Franz, als auch im vorigen Winter Hr. Lewinsky gespielt hatten, wieder zurückbekommen und spielte die Rolle mit ungemeinem Eifer und künstlerischem Takte. Licht und Schatten wurden trefflich vertheilt, die Rolle überaus fein detaillirt und die Leidenschaft, mit richtigem Verständniß der dichterischen Intention, gerade nur so weit gesteigert, als es der Halb-Charakter des Stückes, der zwischen Komödie und Tragödie innehält, gestattet und verlangt.

Fr. Gabillon ist eine ganz vorzüglich gute Portia. Sie spielt die Rolle mit eben so vieler Feinheit als Lebhaftigkeit, und verleiht der Szene mit Bassanio bei der Wahl der Kästchen eben so frische Farben, als sie es versteht, die Gerichtsszene mit taktvollem Ernste und sicherer Redegewandtheit durchzuführen.

Auch die übrigen Hauptrollen könnten nicht passender besetzt sein als jetzt durch die HH. Wagner (Antonio), Sonenthal (Bassanio), Fichtner (Graziano), und Meixner (Lanzelot Gobbo) und in zweiter Reihe Frl. Bognar (Jessica), Frl. Grafenberg (Nerissa), Hrn. Löwe (Arragonien), Hrn. Förster (Marokko). Hrn. Beckmann (alter Gobbo), Hrn. Franz Kierschner (Lorenzo), dann die HH. Herzfeld, Eduard Kierschner u. s. w. in Nebenrollen, deren Aller Zusammenwirken ein ungemein lebendiges, farbenfrisches Gesammtbild abgibt, das namentlich jenem Halb-Charakter der Dichtung wohlthuend entspricht.

Φ.— Nach längerer Pause brachte Laube seinen „Struensee“ wieder zur Aufführung und zwar in einer Besetzung der beiden Damenrollen, wie sie bisher in gleicher Vorzüglichkeit seinem Werke noch nicht zu Theil geworden war. Wir stehen nicht an, die Königin Mathilde unter allen Rollen, die Frl Wolter bisher am Burgtheater gespielt hat, als die beste zu bezeichnen. Es war das erste Mal, daß ihre Leistung uns vollkommen befriedigte, daß wir gar nichts daran auszustellen hatten. Der Kulminationspunkt dieser schönen Leistung war die große Szene mit Struensee im zweiten Akte. Die Schilderung der zerstörten Jugendträume und all der erduldeten Qualen, das Durchschimmern einer hoffnungslosen Liebe und eines starken, energischen, aber durch langes Leiden gebeugten Herzens wurden in so warmen Tönen wiedergegeben, und dabei schwebte über dem ganzen Bilde eine solche Würde, ja

eine solche Hohheit, daß man die erbärmliche Rolle, welche der phrasenreiche und thatenarme Titelheld während des ganzen Stückes spielt, für einen Augenblick wenigstens vergessen konnte. — Fr. Gabillon fand ihrerseits für die leidenschaftliche Gräfin Gallen die richtigen Farben und bildete so den entsprechenden Kontrast zu der äußerlich ruhigen majestätischen Gestalt der armen Königin. Auch die äußere Erscheinung der beiden Damen, unterstützt durch prachtvolle Toiletten, war eine auffallend schöne. — Neu besetzt war noch der Ranzau durch Hrn. Förster, welcher durch würdige Haltung und wohlwollenden Ernst das Unangenehme der Rolle nach Kräften zu mildern suchte.

Unter den bereits bekannten Darstellern steht Hr. Fichtner als kranker König obenan. Die Rolle ist um so schwieriger, als dieser arme König während ganzer Szenen nichts zu sprechen hat; das stumme Spiel des Hrn. Fichtner, besonders im dritten Akte, ist aber von fesselnder Wirksamkeit. — Die HH. Franz und Gabillon charakterisiren den Ove Guldberg und Obrist Köller in eben so richtiger als prägnanter Weise, Hr. Korner als Pastor genügt. und Hr. Wagner gibt den Struensee mit der ganzen Leidenschaftlichkeit, die ihm zu Gebote steht. — Ensemble, Szenirung und Ausstattung lassen nichts zu wünschen übrig, und da das Stück an sich, trotz der weibischen Rathlosigkeit des Helden, trotz des ungenügenden Schlusses, und trotz noch mancher Schwächen, doch mit großer Effekt- und Bühnenkenntniß gemacht ist, so bleibt doch die ganze Vorstellung eine sehr genußreiche.

An der Wien.

5. Januar. Zum ersten Mal und zum Vortheile des Frl. Gallmeier: „Eine geschlossene Gesellschaft". Genrebild mit Gesang in 3 A. von Karl Bruno, Musik von A. Müller.

Φ. — Die in Rede stehende Vorstellung lieferte den besten Beweis für die Richtigkeit dessen, was wir in unserem letzten Bericht über dieses Theater gesagt haben. Der Kredit ist weg, die Direktion hat sich die Gunst des Publikums verscherzt, und es dürfte ihr jetzt, selbst bei dem besten Willen sehr schwer werden, ihre Aktien steigen zu lassen. Die große Bellebtheit der Benefiziantin erzielte zwar diesmal ein volles Haus, allein das Publikum kam schon mit sichtlichem Mißtrauen in's Theater, war gar nicht zur Nachsicht gestimmt und schien schon im Vorhinein auf eine Wiederholung des „Giftnigel-Skandals" zu rechnen. Man konnte dies leicht aus der Haltung des Publikums entnehmen. Die Benefiziantin wurde sehr warm empfangen und, so wie auch die andern Darsteller, während des ganzen Abends sehr freundlich behandelt, als solle ihr gezeigt werden, daß man es nicht mit ihr zu thun habe; aber selbst ganz gute Szenen im ersten Akte wurden stillschweigend hingenommen, und als am Schlusse dieses Aktes, der recht gut angelegt, unterhaltend und vielversprechend war, die Klaque einen, diesmal nur schüchternen Applausversuch wagte, wurde gezischt. Das Publikum war durch seinen Instinkt nicht getäuscht worden, denn der zweite und dritte Akt hielten nichts von dem, was der erste versprach, und sind würdig, an die Seite des „Giftnigel" gestellt zu werden. Das Ungewitter wurde immer drohender, und gegen den Schluß wurde wieder Vieles übersprungen, um nur schnell dem Skandal ein Ende zu machen.

Schade um die hübsche Musik von Müller und um die durchaus fleißige und gute Darstellung. Frl. Gallmeier charakterisirte ihr gutmüthiges, aber etwas blödes und genäschiges Mädchen trefflich, und war wieder in manchen Szenen unwiderstehlich komisch. Hr. Zimmermann lieferte in Maske, Haltung und Spiel ein sehr gelungenes Genrebild, Hr. Swoboda gab seinen abgeschmackten Hornisten frisch und anspruchslos, und die HH. Link und Bergmann retteten ihre beiden Bösewichter durch ihre Mäßigung und gute Haltung. Hr. Perko, bisher in der Josefstadt, genügt als zweiter Liebhaber.

Daß die Direktion das Stück am folgenden Abend wiederholt zur Aufführung brachte, zeugt von einer Nichtachtung gegen das Urtheil des Publikums, welche eben nicht geeignet ist, dieses für ihr Unternehmen zu stimmen.

Josefstadt.

3. Januar. Zum ersten Mal: „Der Leyrer-Jörgel". Lebensbild aus dem niederösterreichischen Gebirgslande mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen (mit Benützung einer wahren Begebenheit) von J. C. Mareller, Musik von Storch.

G. — Unter zehn Stücken, die in der Josefstadt zur Aufführung kommen, gleichen sicher acht dem obgenannten „Lebensbilde". Hr. Leuchert als die verkannte und verfolgte Ehrlichkeit auf der einen, Hr. Neumann als finsterer Golo auf der andern Seite. Die Peripetie bezeichnet ein Schuß, und am Anfang oder Ende oder an beiden zugleich begegnen wir einer Kapelle oder einem

Madonnenbilde. Soweit wir nun am „Leyrer-Jörgel“ die Handlung in Betracht zu ziehen haben, ist er weder besser noch schlechter als viele seiner Vorgänger, die nun im Stande des Josefstädter Archives ruhen. Wenn es sich aber von manchem dieser letztern die obligaten Beigaben des Volksstückes — Komplets und Dialogwitz — ausgeborgt hätte, wäre es mindestens nicht schlechter weggekommen, als dadurch, daß die HH. Elmar und Pfundheller (in welche Namen sich die obgenannte Kompagnie-Firma auflösen soll) selbst diese Ausstattung besorgten. An den Komplets war die Storch'sche Musik das einzige Gute, und bezüglich des Situations- und Dialogwitzes glaubte wahrscheinlich die geehrte Firma durch den Einfall, Hrn. Gärtner als Bär tanzen zu lassen, schon so Erkleckliches geleistet zu haben, daß ihr jede weitere Anstrengung als ein Superplus erschien.

Wir überlassen es der stillen Kontemplation der HH. Mareller, sich den Umstand, daß diese Bärenszene fast die einzig durchgreifende war, selbst zu deuten. Fast hätten wir Eines noch vergessen! Es ist doch jammerschade, daß wir nicht so recht im Klaren sind, wessen Verdienst der Inninose Gedanke ist, auf die famose Bärenszene unmittelbar die Wallfahrt folgen zu lassen. Hätte sich nicht nach dieser wieder eine Sauf- und Raufszene anbringen lassen? Es wäre so das ganze Festrequisitorium hübsch beisammen gewesen, und wenn man schon einmal in der Genialität drin ist, so dächten wir: viel hilft viel.

In Bezug auf Spiel können wir nicht umhin, dem Hrn. Bär Gärtner unsern Respekt zu vermelden. Er hatte sich in jedem Falle mit selbstverleugnender Hingabe in seine — Bärenhaut versenkt. Hervortretend waren sonst nur noch Fr. Rott-Lutz und Hr. Jungwirth, die sich beide auf das Charakterisiren verstanden und verlegten. Frl. Grün als sentimentale Liebhaberin — ein origineller Versuch! Hr. Weiß war etwas stark monoton.

Wiener Konzertbericht.

Konzert des Hrn. J. Skiwa und seiner Tochter Irene.

H—l. — In diesem Konzerte, welches am 4. Januar in den Mittagsstunden im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde statt fand, lernten wir Hrn. Skiwa als Komponisten und dessen Tochter, ein junges hübsches Mädchen, als Pianistin kennen.

Eine Ouvertüre (D-dur), ein Scherzo und ein Marsch für großes Orchester, dann ein Presto für das Klavier allein, waren die von Hrn. Skiwa vorgeführten Kompositionen.

Man findet sich durch diese Proben zu einer eingehenden Würdigung nicht aufgefordert Der Komponist hat eben, wie jetzt so viele Musiker, sich durch die reichen Hilfsmittel der musikalischen Technik und des musikalischen Ausdrucks angeregt gefühlt, sein Vermögen — nachdem er sich bewußt war etwas gelernt zu haben — einer Prüfung zu unterwerfen.

Im Ganzen ist zunächst die Instrumentirung hervorzuheben, in der sich ein feineres Verständniß der individuellen Vorzüge der verschiedenen Instrumente und eine geschickte Verwendung derselben zu charakterisirenden Schattirungen kundgibt; auch sind die Motive entschieden ausgesprochen, daher in ihren Wandlungen stets erkennbar, und jede Verschwommenheit ist dadurch — bei Tonwerken neuester Zeit gewiß ein beachtenswerther Vorzug — ferngehalten. Die zu vielen auf Massenwirkung berechneten Effekte schaden dem aesthetischen Eindrucke. Im Scherzo wurde die Betrachtung nahegelegt, daß jetzt die Zeit vorüber ist, wo man sich so recht von Herzen freuen, so absolut fröhlich sein konnte. Leider ist diese Wahrnehmung im Spiegel der Kunst gar bedauerlich. Was soll dieses Klagelied in der zweiten Abtheilung? Muß denn die Blasirtheit unserer Tage überall ihre Schatten hinwerfen? Ist sie selbst jedem Aufschwunge der Lust und des Scherzes als Folie unentbehrlich? Im Marsche fällt das Trio etwas matt gegen das hübsche rhythmisch frisch gehaltene Motiv des Vordersatzes ab.

Frl. Skiwa spielte auf einem nicht mehr sehr tonfrischen Bösendorfer-Flügel das H-moll Konzert von Hummel mit Orchester-Begleitung, dann nebst dem genannten Presto von der Komposition ihres Vaters ein Präludium und Fuge von Mendelssohn und Nr. 3 aus den ungarischen National-Melodien von Liszt für das Pianoforte allein, und bewährte die anerkannt treffliche Methode

ihres Vaters durch ein verständiges, maßvolles und nuancirtes Spiel. Ihr Anschlag ist besonders in Mezzavoce-Stellen recht hübsch, ihre Technik wenn nicht unfehlbar, doch nie von einer empfindlichen Störung bedroht, ihre Kraft nicht immer ausreichend. Ihre Vorträge fanden lebhaften Beifall. Die Ausführung der Kompositionen Skiwa's waren feurig und mit wenigen Ausnahmen auch tadellos; die Begleitung des Hummel'schen Konzerts ließ Manches zu wünschen.

Singakademie.

6. Januar. Zweites Konzert. Programm: Chöre von S. Bach, Gabrieli, Schütz, Praetorius, Allegri, Mendelssohn, Lotti, M. Haydn, Caldara. — Dirigent: Hr. Stegmayer.

Wenn die Singakademie nicht bloß bestehen, sondern gedeihen will, muß sie eine Spezialität sein unter den Wiener Konzert-Instituten. Dazu gehören aber vor Allem zwei Dinge: ein eigenthümliches, gerade nur durch dieses Institut gebotenes Programm und die mustergiltige Ausführung desselben. Aus diesem Grunde haben wir uns immer gegen das vielfach geäußerte Verlangen nach einem gemischten Programm ausgesprochen. Die mißlichen Resultate einer solchen Mischung oder Aufeinanderfolge von Uraltem und Modernem bleiben ja nicht erst zu erfahren, sind vielmehr schon vor drei und zwei Jahren in Erfahrung gebracht worden. Wie dünnleibig und kernlos erschienen da selbst Mendelssohn'sche und Schumann'sche Chöre, geschweige denn an sich ganz schätzenswerthe Chorlieder von W. Ruft, F. Maier, F. Grimm u. dgl. m. — Daß man, um die Monotonie von neun oder zehn kurzen Chören zu vermeiden, lieber die Hälfte des Konzertes mit einer kleineren Kantate ausfüllen könnte, daß auch die Wahl der einzelnen Chöre nicht immer eine wünschenswerth glückliche ist, das gestehen wir gerne zu. Immerhin sind aber musikalische Repräsentanten der altdeutschen Schule, wie S. Bach's Motette „Fürchte dich nicht" mit dem einleitenden Choral: „Herr, mein Hirt, Brunn' aller Freuden", — und der altitalienischen Schule wie Gabrieli's 102. Psalm: „Domine, exaudi", das innig naive „altdeutsche Marienlied" von Praetorius, das pracht- und effektvolle „Tenebrae factae sunt" von M. Haydn und Kuriositäten wie: „Das ist ja gewißlich war" von Schütz und das in der Hofbibliothek aufgefundene „Et in terra pax" (für 14 gemischte Solostimmen und Sopranchor) von Lotti an sich interessant und dabei verschieden genug, um ein Auditorium, das sich musikalischer Bildung, musikalischen Verständnisses und musikalischer Neigungen rühmt, anderthalb Stunden lang festzuhalten.

Es muß aber auch die zweite Bedingung erfüllt werden: musterhafte Ausführung der Chöre, — und das ist nicht immer der Fall, und war es namentlich diesmal nicht. Nicht daß an der Auffassung durch den Dirigenten etwas Wesentliches zu tadeln wäre, vielmehr ist die Einfachheit und Weihe des Ausdrucks, das Vermeiden jedes grellen Effektes dankbar anzuerkennen. Auch sind die Kräfte der Singakademie, namentlich die vorwiegend rein und sympathisch klingenden Sopране, selbst schwierigen Aufgaben gewachsen. Allein es fehlt offenbar entweder die Zeit oder die Lust zum Studiren, und ohne bis in's Kleinste und Feinste gehendes Studium läßt sich überhaupt keine öffentliche Produktion, am allerwenigsten aber die genügende Ausführung so überaus komplizirter und fremdartiger Aufgaben durchsetzen. Ganz gut wurden diesmal nur zwei Chöre ausgeführt: der von Gabrieli und der von M. Haydn, und allenfalls noch der Mendelsohn'sche in leidlicher Weise. An jedem der anderen war etwas auszusetzen. So hatte im „Marienlied", welches der Chor ganz trefflich sang, die Solosopranistin nicht ganz rein intonirt, im Allegri'schen „Miserere" störte derselbe Fehler von Seite der auf der Gallerie postirten Mitglieder, die Nummern von Schütz, Lotti und Caldara schwankten in bedenklicher Mattigkeit zwischen sicher und unsicher, und der Bach'schen Motette fehlte Kraft und Präzision in bedauerlichster Weise. Bedauerlich in doppelter Richtung: erstens, weil schwerverständliche und unserer Zeit fernliegende Werke einer doppelt aufmerksamen und doppelt energischen Aufführung bedürfen; zweitens, weil die Singakademie durch solche Leistungen ihren natürlichen Gegnern nur neuen Stoff zu Anstellungen, ihren Anhängern aber wenig Gelegenheit gibt, sie zu vertheidigen und weil sie demgemäß im Publikum den Boden unter den Füßen wegverliert.

Zweites Konzert des Hrn. J. Brahms.

Am 6. Januar Abends.

⁂ Ohne daß die Brahm'schen Kompositionen den Eindruck hervorragender Schöpfungen machten, fesseln sie doch unsere Aufmerksamkeit und gewinnen

unsere Theilnahme, allmählich, aber sicher. Und so anspruchslos tüchtig und langsam gewinnend ist auch Brahms' Klavierspiel. Komposition und Spiel gehen nicht nur dem Effekte, was ganz löblich ist, aber auch der gestatteten technischen Wirkung oft wie unbewußt aus dem Wege, über beiden aber schwebt ein Ton schwärmerischer Innigkeit und männlicher Sanftmuth, der im Ganzen noch mehr rein poetisch, als spezifisch musikalisch anmuthet. Die Sonate in F-moll, die Hr. Brahms diesmal spielte, machte, bei aller musikalischen Ausarbeitung, doch vorwiegend den Eindruck einer freien Phantasie. Sehr hübsch sind die Brahms'schen Lieder, die von Fr. Wilt freilich nur korrekt gesungen wurden. Namentlich ist das Eichendorff'sche Gedicht „Parole" reizend komponirt, melodisch reich und selbständig und die Stimmung fein charakteristisch festhaltend. Nur fanden wir, daß in sämmtlichen vier Liedern die Klavierbegleitung zu konzertant ist und die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich lenkt.

Die übrigen, durchweg sehr tüchtigen und ansprechenden Vorträge des Konzertgebers waren: Beethoven's Variationen, über das für „Prometheus" komponirte, dann in die Eroica übertragene Thema, die Phantasie chromatique von S. Bach und eine Sonate in F-moll von Schumann, die früher unter dem Titel „Concert sans Orchestre" erschienen war und die einige schöne Züge enthält und in sehr lebendiger Stimmung gehalten ist.

Korrespondenz-Nachrichten.

od. **Leipzig.** (Die deutschen Komödianten". Die Kritik.) Da die „offiziöse" Theaterkritik den Erfolg von Mosenthal's am 26. Dezember zum ersten Male gegebenen „Deutschen Komödianten" auf ein möglichst bescheidenes Maß zu reduziren bestrebt war, so wollte ich die erste Wiederholung des Dramas abwarten, und nach dieser erst Ihnen einen kurzen Bericht einsenden. In der That nahm das überfüllte Haus die „Komödianten" in einer Weise auf, die glänzend genannt zu werden verdient; und die in der Geschichte des modernen Schauspiels zu den Seltenheiten zu zählen ist. Die Direktoren beklagen sich ewig über den schlechten Geschmack des Publikums und suchen mit diesem ihr eigenes unkünstlerisches Regime zu entschuldigen. Warum nun in solchem Falle, wo die Menge einmal von freundlicher Seite sich zeigt, dieses Mäkeln und dieses Zweifeln an der Lebensfähigkeit des Stückes? Ließe sich die Parallele logisch begründen, man wäre versucht, dieses Verfahren mit dem nicht unbeliebten Manöver der Direktionen zu vergleichen, welches zum Zwecke eines Engagements gastirenden Künstlers gegenüber der „inspirirten" Kritik eine möglichst reservirte Haltung vorschreibt, damit das künftige Bühnenmitglied hübsch bescheiden in seiner Gagenforderung sei. Erst wenn der Kontrakt geschlossen, bläst der offiziöse Rezensent ereseendo bis zum ff in die Ruhmes-Posaune. Wie dem nun sei, faktisch ist, daß beinahe vierzehn Tage vergangen sind, ohne daß sich die Direktion zu einer Reprise der „Komödianten" herbeigelassen hat, und da die hiesige Presse still schweigt, so gelingt es möglicher Weise, das wenn auch aus unbekannten Gründen, unliebsame Drama ebenfalls todtzuschweigen. Ich verzichte heute darauf weiter einzugehen und bemerke nur noch zweierlei. Man behauptet immer, daß die Direktionen sich blos von Kassenrücksichten leiten lassen, das ist blos halb wahr. Es gibt Rücksichten, deren Ursache oft schwer zu erforschen ist, die jedoch selbst dann noch beobachtet werden, wenn bedurch der Kasse ein empfindlicher Nachtheil erwächst. Nicht das Geld regiert die Welt, sondern die Intrigue. Keine Direktion kann gezwungen werden, irgend ein Werk, insbesondere eine Novität, zur Aufführung zu bringen. Wenn sie aber ein neues Drama in ihr Repertoir aufnimmt, so verpflichtet sie sich dadurch moralisch, jenem und dem Autor Interesse und Theilnahme zu schenken. — Am 27. v. M. brachte unser Stadttheater ein neues Ballet: „Sitala, das Gauklermädchen", und am 1. Januar Gußkow's „Pugatschew" in der neuen Bearbeitung, welcher aber ungeachtet seiner einzelnen Schönheiten kaum mehr als einen succès d'estime erhielt.

pp. — **Olmütz.** („Tannhäuser". Quartett-Produktionen.) Richard Wagner's „Tannhäuser" gelangte bereits das dritte Mal auf unserer Bühne zur Aufführung. Bei den ersten zwei Vorstellungen waren die Eintrittspreise erhöht, welcher Umstand einen minder zahlreichen Besuch veranlaßte. Bei der dritten mit gewöhnlichen Eintrittspreisen stattgefundenen Vorstellung, waren alle Räume des Theaters überfüllt. Im Allgemeinen hat die Oper gefallen, und das Publikum schien an der ungewöhnlichen Musik Wagner's Gefallen zu finden, welche übrigens hier nicht ganz unbekannt ist, indem der Musikverein schon vor längerer Zeit Wagner'sche Kompositionen, namentlich aus dem „Tannhäuser", bei den Konzerten wiederholt zur Aufführung brachte. Natürlich ist es wohl, daß eine Provinzialbühne die immensen Anforderungen, welche der Komponist an die Orchester- und Gesangskräfte der Oper macht, nicht vollständig befriedigen kann. In der Ausführung zeigten sich daher theilweise Mängel, über die man jedoch bei Berücksichtigung der hiesigen Verhältnisse um so mehr hinausgehen kann, als das gesammte Personal das Streben an den Tag legte, das möglichst Beste zu leisten und billigen Ansprüchen gerecht zu werden. Was die szenische und sonstige Ausstattung betrifft, so wurde wahrlich Ausgezeichnetes geleistet, und nicht leicht dürfte die Stadt Olmütz einer zweiten Provinzbühne nachstehen. In dieser Beziehung hat die Direkzion den gerechtesten Anspruch auf Lob und Anerkennung. — Der Kammermusikverein hat den ersten Cyklus der Quartett-Produktionen beendet. In den drei Soiréen wurden zwei

Quartette von Haydn, und je eines von Mendelssohn, Beethoven, Mozart und Cherubini aufgeführt. Die Theilnahme des Publikums steigerte sich im Laufe der Produktionen mehr und mehr, und die letzte war die besuchteste. Die präzise Aufführung und das Streben, die Gedanken der genannten klassischen Meister möglichst genau zu interpretiren, fanden bei den versammelten kunstsinnigen Zuhörern ungetheiltes Lob, und der Wunsch, daß das Unternehmen des Kammermusikvereins, welches unter so günstigen Auspizien begonnen, auch in Zukunft gedeihen möge, war ein allgemeiner.

Kleine Chronik.

Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“, schon vor Jahren auf der französischen Bühne eingebürgert, hat jetzt sogar noch eine neue Uebersetzung erfahren und zwar von Hrn. A. Pagès. Das Odéon hat das Stück wieder aufgenommen und zwar mit Erfolg. Ein Kritiker spricht von der „charmante création du poète allemand.“ — Auf dem Boulevard du Temple ist ein neues fünfaktiges Drama „Leonard“, von Brisebarre und Nus, in der Gaité eben ein solches mit dem Titel „Philidor“ in Szene gegangen. — Die nächste Novität der Opéra comique ist die zweiaktige Oper „La Déesse et le Berger“ von Duloele und Duprato.— Mad. Lafont, die auch in Wien vortheilhaft bekannte Sängerin, wird sich noch zweijähriger, in Folge einer Halskrankheit nöthig gewordenen Pause wieder dem Theater zuwenden und zunächst on der italienischen Oper zu Amsterdam mitwirken.

In Uhland's Nachlaß hat sich ein Liederspiel „Der Bärenritter“ vorgefunden, welches Uhland gemeinschaftlich mit J. Kerner verfaßt hatte. Kücken wird es nun in Musik setzen.

Gervinus' „Shakespeare“ ist in englischer Uebersetzung von F. C. Bunnet erschienen. Die Uebersetzung geschah unter der Leitung des Autors.

In Oldenburg führte man am 5. Dezember ein Oratorium „Gideon“ von L. Meinardus auf. Der in Glogau lebende Komponist war zur Aufführung anwesend, und das Werk sprach das Publikum sehr an.

Neue Opern. Der junge englische Komponist Sullivan ist mit der Vollendung einer neuen Oper beschäftigt, zu welcher Chorley den Text geliefert hat, und die in London zur Aufführung kommen wird. In Rom kam eine Oper von Raphael Gentili zur Aufführung, deren Text dem Goethe'schen „Werther“ entlehnt ist. Flotow arbeitet gegenwärtig in Paris on einer neuen Oper, betitelt: „La nuit des dupes“.

Eine Schrift über Orchesterstimmung. Der Gesanglehrer K. Räde in Dresden, der für die Herabsetzung der Orchesterstimmung besonders thätig war, hat ein Schriftchen unter dem Titel: „Ueber Orchesterstimmung, den deutschen Kapellmeistern bei ihrer Versammlung in Dresden den 28. September 1862. Als Manuskript gedruckt“, verfaßt und der Intendontur des Hoftheaters übergeben, nachdem er früher schon Hrn. v. Könneritz ein Etui mit zehn Stimmgabeln überreicht hatte, welche die Orchesterstimmung von 1680 bis 1861 angeben.

Frl. Patti's jüngere Schwester, Carlotta, ist nun auch in New-York aufgetreten, hat in der „Sonnambula“ und „Lucia“ Furore gemacht und wird für noch bedeutender, als ihre Schwester Adelina gehalten. Vor Kurzem wurde sie durch eine orthopädische Kur vom Hinken befreit, worou sie seit ihrer Kindheit litt.

Dawison hat in Pest am 2. d. M. als Hamlet ein Gastspiel eröffnet. Trotz der erhöhten Eintrittspreise war das Haus bis an den Giebel gefüllt, und der Gast erntete vielen und lebhaften Beifall.

Der „Mainzer Zeitung“ zufolge, hat sich der Direktor des Hoftheaters in Darmstadt, Hr. Tescher, um die Direktion des Mainzer Stadttheaters beworben. Wenn die Verhandlungen zum Ziele führen, so würde von der nächsten Saison ab diese Bühne in eine gewisse Verbindung mit dem Darmstädter Hoftheater treten. Hr. Tescher will zwar ein selbständiges Personal für Mainz engagiren, aber zugleich würde ihm auch das Darmstädter Personal für Mainz zur Verfügung stehen und umgekehrt das Mainzer für Darmstadt, — ein Verhältniß, wie es jetzt zwischen den Personalen von Mainz und Würzburg besteht. Der Vertrag — wenn er zu Stande kömmt, — würde 2, eventuell auch 5 Jahre Dauer haben. Die Theater-Kommission soll sich mit diesem Uebereinkommen schon einverstanden erklärt haben und dasselbe nur noch der Genehmigung des Gemeinderathes unterliegen.

In Debreczin geht man mit der Idee um, ein schon längst gehegtes Projekt zu realisiren, nemlich eine Pensionsanstalt für sämmtliche ungarische Provinzialschauspieler ins Leben zu rufen.

In Graz ist am 8. d. M. auch Gounod's „Faust“ zur ersten Aufführung gekommen. Eben so gehört bereits „Die Eine weint, die Andre lacht“ dem dortigen Repertoir an. Auch in Graz ist ein akademischer Gesangverein gegründet worden, welcher bereits sein erstes Konzert veranstaltet hat.

Das erste Mozarteums-Konzert in Salzburg fand in diesem Jahre den 9. Januar statt. Das Programm war nachstehendes: Symphonie in D-moll von Robert Schumann; Hymne für Frauenchor mit Klavier von F. Schubert; Tenor-Arie aus der „Schöpfung“ von J. Haydn; Phantasie über Motive aus der Oper „Lucia“ für die Violine; „Im Walde“, Chor von C. Rebling; „Die Harmonie der Ehe“, Chor mit Klavier von J. Haydn; und das Finale des ersten Aktes aus der Oper „Ilse“ von Hans Schläger.

Lokales.

Eine Wohlthätigkeitsakademie im Carltheater am 4 d. M. brachte manches Interessante und Unterhaltende, dauerte aber von 12½ bis über 4 Uhr! — Einzeln wirkten mit: Fr. Haizinger (mit einem neuen Gedicht), Fr. Gabillon (Schiller's „Kassondro“ im Kostüm), Frl. Liebhart, Hr. Hrabanek, die Gebrüder Doppler und außerdem spielten Fr. Peche, Frl. Baudius, die HH. Förster und Sonnenthal das v. Moser'sche „Er soll

dein Herr sein", Frl. Gallmeier mit den HH. Friese und Hirsch einen Schwank von Alwin „Einer vom Journal" und außerdem tanzten die Frl. Caffani, Millerschek und Jatsch und die HH. Frappart, Price, Schellenberg und Winkler, und außerdem wurde ein Marsch aus Wagner's „Rienzi" gespielt, und außerdem paradirte ein von Lehmann arrangirtes Bild „Die Fuchstaufe" — und also war des Vergnügens kein Ende!

An der Wien hat am 7. d. M. die Schwester des Direktors, Fr. Völkel-Strampfer, welche im Jahrbuch dieser Bühne als „Kassaverwalterin und Rechnungsführerin mit Hrn. Gerstl als Intus" figurirt, ihr theatralisches Debüt gehabt. Man gab zum ersten Mal das vom Carltheater her bekannte Görner'sche Lustspiel „Tauchen Unvergagt" und die wenigen Personen, die sich bei dieser Feierlichkeit einfanden, sollen mit der genannten Schauspielerin recht zufrieden gewesen sein. Die Vorstellung fand „zum Vortheile der durch die Arbeitseinstellungen brodlos gewordenen Wiener Weber" statt; das Haus war aber ganz leer.

⁂ — **Frl. Desirée Artôt** hat am 8. d. M. die Bellini'sche Nachtwandlerin gesungen. Der Erfolg hielt sich auf gleicher Höhe wie bisher, d. h. der Besuch war zahlreich, die Aufmerksamkeit gespannt, der Eindruck ein anmuthender, aber nicht tiefgehender. Die Bellini'schen Elegien liegen dem echtfranzösischen Naturell der Künstlerin ferne, dagegen waren die Koloraturen wieder sehr fein und geschmackvoll, das Mezzavoce technisch vollendet, die ganze Leistung der Art, daß man sich immerhin der künstlerischen Ausbildung schöner Mittel erfreuen konnte. Wenn nur nicht die Sprachenkonfusion unangenehm an das leidige Zusammenstoppeln der ganzen Vorstellung zu Gunsten einer Virtuosin erinnert hätte! Die Leistungen der Mitwirkenden, wie auch die Szenirung waren übrigens diesmal wirklich ganz genügend, und sowohl Hr. Adami (der italienisch sang) und Hr. Robinson, als auch Frl. Schwöder, hätten mehr Anerkennung verdient als ihnen zu Theil ward. Eine Frl. Gindele „wagte" als Aminens Mutter (welche Wahl für eine jugendliche Debutantin!) ihren ersten theatralischen Versuch.

Im Kaitheater tritt Frl. Fischer, die kleine Soubrette von Operntheater, an Stelle des Frl. Marek in Engagement. Sie wird dieser Tage in „Herr und Madame Denis" debütiren. — Vorgestern hatte daselbst Hr. Rott zwei neue Rollen übernommen: den jüngern Bruder in „Da Ang'schmiodi" und den Childebrandt im „Roderich und Kunigunde". — Die nächste Rolle des Frl. Artôl ist die Adina im „Liebestrank", wobei die HH. Adami, Robinson und Rott sämmtlich ihre Rollen in italienischer Sprache singen werden.

Der verschmitte Bursso der Wiener Hofoper gastirt gegenwärtig in Klagenfurt. Ob er dort auch in „Templer und Jüdin" auftritt, ist uns nicht bekannt.

Mit einer vollständig neuen Inszenesetzung von Rossini's „Tell" soll der neue Opern-Regisseur Hein in zwei Monaten sein Debüt feiern. Die Eleven der Operuschule sollen bis dahin schon so weit abgerichtet sein, um im Chore mitzuwirken, und Hr. Salvi soll diese Vorstellung „persönlich" dirigiren. Wir meinen, die Mozart'schen und die Meyerbeer'schen Opern bedürften einer Neuinszenesetzung weit dringender, als der jetzt in der Cornet-Ecker'schen mise en scène noch ganz genügende „Tell".

Im Burgtheater stehen als Novitäten: E. Manthner's „Eglantine" auf den 26. d. M. und Hebbel's „Nibelungen" auf den 19. Februar (den ersten Tag Fasten) angesetzt.

Die Verschwender-Vorstellung, besetzt mit den Hofschauspielern, zum Vortheile der Hinterbliebenen Tomaselli's findet am 18. d. M. im Carltheater statt, leider um die Mittagsstunde, was für ein Stück, das allein schon drei Stunden dauert, und dem noch ein Gesangs- und Tanz-Intermezzo angehängt ist, offenbar eine schauerregende Länge in Aussicht stellt. Eine brillante Besetzung von Raimund's Schwanengesang ist übrigens in Wien nichts Neues. Meister Löwe hat vor Jahren wiederholt den Flottwell gespielt, Wöthe den Dumont, Frl. Wildauer die Rosel.

Die dritte und letzte „große Musik-Aufführung" von Richard Wagner (heute Mittags) bringt die Ouvertüre zum „Tannhäuser", die „Faust-Ouverture", die bekannten Fragmente aus den „Meistersängern", den „Walküren-Ritt" und „Schmiedlieder" ebenfalls aus den „Nibelungen".

Waldheims „Illustrirte Zeitung" hat ihren zweiten Jahrgang begonnen und erfreut sich in vielen Kreisen der lebhaftesten Anerkennung. Es ist nicht unseres Amtes ein Blatt zu beurtheilen, welches einem ganz verschiedenen Fache angehört. Immerhin aber dürfen wir dem überaus thätigen Unternehmer, aus dessen xylographischer Anstalt, außer der „Illustrirten Zeitung" auch die „Mußestunden" und der treffliche „Figaro" hervorgehen zu seinen Erfolgen einen freundlich kollegialen Glückwunsch bringen.

„Die Mußestunden" bringen in Nr. 3 d. J. das Porträt von J. Sonnenfels, begleitet von einer biographischen Skizze über das Leben dieses auch um Oesterreich's Bühnenzustände unter Maria Theresia und Josef II. so hochverdienten Mannes.

„Unsere Freunde", Lustspiel in vier Akten, nach Sardou's „Nos intimes" kam vorgestern im Burgtheater zur ersten Aufführung. Wir kommen selbstverständlich im nächsten „Wiener Theaterbericht" auf Stück und Darstellung zurück. Ueber den Erfolg des ersten Abends bemerken wir für heute nur, daß das Publikum im Ganzen ihrer unangenehm, als angenehm von dem Stücke berührt wurde. Nach verschiedenen Schwankungen in der Stimmung des Abends, war am Schluß der letzte Ausspruch ein beredtes Schweigen. Hr. Sonnenthal hatte die einzige gute Rolle und gab sie vortrefflich; aber auch Frl. Bognar und Hr. Baumeister spielten ihre undankbaren und delikaten Rollen sehr gut.

Briefkasten. 4. — 10. Januar: F. in Prag, pp. in Olmütz. Benützt. — od in Leipzig: Das Erhaltene benützt. Die versprochene Uebersicht wird uns willkommen sein — ***, E. K. u. M. P. hier: Erhalten.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 4. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 25. Januar 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider **Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Johannes Brahms. — Die Nibelungen. II. — Gesangsvereine und Gesangsfeste in Mähren und Schlesien. I. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir), Operntheater (Repertoir), Frl. Defrée Artôt, die „Verschwender"-Vorstellung. — Wiener Konzertbericht (Ein Beethoven-Schubert-Abend.) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Braunschweig, Graz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Johannes Brahms.

v. Br. — Die Ausübung der Kunst ist in unseren Tagen bereits dermaßen zur Industrie geworden, daß Ausnahmen, wo sie erscheinen, schon als solche unsere doppelte Anerkennung, unseren lebhaften Antheil erwecken. Eine solche Ausnahme ist aber der junge Künstler, der in den letzten Monaten in mehrfacher Weise die Aufmerksamkeit des musikalischen Wien auf sich, auf seine Bestrebungen und Leistungen gezogen hat und dessen Name an der Spitze dieser Zeilen steht.

Dieser Name wurde der musikalischen Welt zuerst durch Robert Schumann bekannt. Die Weise, in welcher Schumann ihn auf dem Theater der Oeffentlichkeit einführte, ist noch in Aller Erinnerung. Der Empfehlungsbrief, welchen Schumann dem Kunstjüngling öffentlich ausstellte, hatte ihm den Eintritt in die Welt, vor Allem in die geweihten Kreise der Verleger und des Publikums, zwar einerseits unendlich erleichtert, andererseits aber doch auch nicht minder seine Anerkennung erschwert: jenes, weil sich sogleich Aller Augen auf ihn richteten, dieses, weil man seine Erwartungen, seine Anforderungen an ihn auf das Höchste spannen zu dürfen sich für berechtigt hielt.

Bei der Menge, selbst der Gebildeteren, entscheiden ja Name und Autorität und selbst, wie weit diese Bürgschaft leisten, wird selten untersucht. So mochten damals vielleicht nur Wenige (außer den Mißgünstigen, Eifersüchtigen, Uebelwollenden) bedenken, daß gerade eine Empfehlung Schumann's, erwägt man seine Individualität und den damals bereits weit vorgeschrittenen Krankheitszustand seines Geistes und seiner Phantasie, auch ihre bedenkliche Seite hatte. Es konnte leicht der Verdacht entstehen, daß die so überschwenglich ausgesprochene Sympathie des Meisters dadurch erweckt worden sei, daß er in dem Jüngling diejenigen Seiten seiner eigenen Natur gesteigert wieder fand, die uns jetzt, seit unser Urtheil, von dem ungewöhnlichen zauberhaften Glanz der Erscheinung minder geblendet, klarer geworden, an ihm selbst fast mehr noch abstoßen, als anziehen.

Auch ist dieser Verdacht durch die bald darauf veröffentlichten ersten Produktionen des jungen Autors eher bestärkt als entkräftet worden, denn in diesen — wir meinen zunächst die zuerst erschienenen drei Klaviersonaten — fanden wir dieselbe Wildheit und erhitzte Gefühlsekstase wieder, welche die Werke aus Schumann's Jugendperiode theilweise charakterisiren, aber nur in sehr geringem Grade mit jenen Eigenschaften gepaart, welche den Schumann'schen Erstlingen für Empfängliche doch einen so unwiderstehlichen Zauber verleihen. Noch einseitiger, und doch wieder nicht entfernt mit ähnlicher Kraft und Lebensfülle, schien diese Kunst einzig und allein unsere Phantasie gefangen nehmen zu wollen, und nur selten fühlten wir uns tiefer im Gemüthe

getroffen und aufgeregt, wie bei Schumann so häufig, in dem der Künstler nur selten ganz isolirt vom Menschen existirt. Selbst in seiner wildesten Eruption achtet Schumann immer auf Klangschönheit (das Wort richtig verstanden), während Brahms nur zu häufig an dem positiv Häßlichen besonderes Wohlgefallen zu finden schien, an übelklingenden Lagen, schlechten Interval-Verdopplungen u. dgl. m. Seine Klaviertechnik gefiel sich im Maßlosen, wüst Exzentrischen. Auch die größten Schwierigkeiten, welche Schumann schreibt, die kühnsten Kombinationen, welche er den Fingern zumuthet, wachsen organisch aus dem Gedanken heraus, man fühlt ihre stylistische Nothwendigkeit, läßt sie sich darum auch gerne gefallen und schlägt sich allenfalls mit ihnen auf Leben und Tod; bei Brahms dagegen fühlte man nur zu oft das Willkürliche, das mit Absicht Herausfordernde, übermüthig ja barbarisch Forcirte; dagegen lehnte sich Sinn und Verstand auf; denn was man an Geist, Phantasie und Gemüth fand, war zwar immerhin anspannend, aber doch nicht mächtig, nicht reich und tief genug, um für jene Anforderungen zu entschädigen. Der Name Schumann's steht zu jenem Brahms' in untrennbarer Beziehung, so daß demjenigen, der von dem lebenden Kunstjünger spricht, sogleich der dahingeschiedene Meister in den Sinn kommt. Die Verwandtschaft der Produktionen würde indessen nicht so unvermeidlich von dem ersteren auf den letzteren hinweisen, denn sie ist kaum größer als bei manchem anderen, vornehmlich durch Schumann inspirirten Talent der Gegenwart, z. B. Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner u. a. Ein selbständiger Zug macht sich gleich in den ersten Arbeiten von Brahms geltend, der ihn als eine selbstschöpferische Natur bezeichnet (was z. B. Kirchner nicht ist, wohl aber Bargiel), und er ist seither nur immer selbständiger geworden. Die reifsten Produkte jener ersten Periode, in welcher die schaffenden Kräfte noch wild und chaotisch in ihm gährten, sind die Variationen über ein Thema von Schumann und einige seiner Lieder. Wenn die nervöse Gereiztheit, die fieberhafte Spannung, die nun einmal im Ganzen zu den Symptomen der Zeit gehören, in jenem Werkchen nicht widerstrebt, der wird sich von dem Reichthum der Phantasie, der sich darin offenbart, unfehlbar angezogen fühlen. Ich möchte diese Variationen sogar den später erschienenen über ein Thema von Händel vorziehen. Sind diese auch reicher, geglätteter, kunstvoller gearbeitet (als Finale erscheint eine große Fuge), so scheinen mir jene doch ursprünglicher, kräftiger in der Erfindung, minder zierlich, aber freier.

Sonst aber, wie schon bemerkt, hat Brahms mit seinen späteren Produktionen einen bedeutenden Fortschritt gegen die früheren gemacht. Er sucht sich den, vielleicht aus dem Studium der musikalischen und poetischen Romantik aufgesogenen, in den Geistern unseres nordischen Vaterlandes überdies so leicht sich ansetzenden mystischen Nebeln, der etwas verschwommenen und dunkel gährenden Gefühlstrübe zu entwinden und ringt sichtlich und mit schönem Erfolg nach klarer, plastischer Gestaltung und sonniger Heiterkeit.

Der junge Komponist (er wird noch kaum die Grenzscheide der Dreißiger berührt haben) verweilt, wie schon bemerkt, in diesem Winter seit einigen Monaten in Wien. Er hat hier mehrere seiner Kompositionen zur öffentlichen Aufführung gebracht, ein Klavierquartett in der ersten Hellmesberger'schen Soirée, ein Orchesterwerk unter dem Titel „Serenade" in einem der von Herbeck dirigirten Gesellschaftskonzerte, außerdem ein zweites Klavierquartett, die Variationen über das Händel'sche Thema, die Sonate in F-moll und mehrere Lieder in zwei von ihm selbst veranstalteten Konzerten, in welchen er zugleich auch als Interpret anderer Meister, insbesonder Bach's und Schumann's auftrat. Es läßt sich nicht sagen, daß auch nur eines dieser Werke im Publikum besonders lebhaften Anklang gefunden hätte, ausgenommen etwa die Variationen, und bei diesen war es wieder schwer zu unterscheiden, ein wie großer Antheil an der lebhafteren Erregung auf Rechnung des so ausgezeichneten Spieles des Komponisten gesetzt werden mußte. Indessen fällt es mir nicht ein, in dem Beifall oder Nichtbeifall eines, sei es „gemischten" oder „gewählten" Publikums einen Grademesser für den innern Werth musikalischer oder sonstiger Kunstwerke finden zu wollen. Werke von eigenartigem Gepräge, in welchen das elementarische Feuer nur gedämpft erscheint, werden auch beim gebildeteren Hörer, der sie vernimmt, nur selten einen anderen Eindruck hervorbringen, als daß er sie interessant findet, sie werden ihn weder lebhaft anziehen, noch abstoßen, er wird weder lebhaft zustimmen, noch Widerpart machen. Dazu kommt die Unsicherheit des Publikums im Urtheil, die namentlich bei uns jetzt größer ist, als früher, da man sich nicht mehr ge-

traut, sich bloß von „Eindrücken“ bestimmen zu lassen, sondern ein Urtheil haben will und sich doch vor Einsichtigeren zu kompromittiren fürchtet. So schielen die Meisten, ist ein Satz oder ein Stück zu Ende, verstohlen nach ihrer Umgebung hin, was wohl die zu der Sache meine, und über dieses gegenseitige Prüfen und Ueberlegen geht der Moment vorbei, in welchem sich der Beifall zu äußern hätte. Dann gewinnt es wenigstens den Anschein, als hätte die Komposition keinen Eindruck gemacht, da man sich vielleicht nur nicht getraute dem natürlichen Impuls zu folgen. Im Jahre 1845 oder 1846 war Schumann in den Konzerten, die er gemeinschaftlich mit seiner Frau in Wien gab, von dem Publikum mit der äußersten Kälte behandelt worden, zehn Jahre später fing er an der allgemeine Liebling zu werden.

Am meisten mußte man sich wundern, daß die von Herbeck zur Aufführung gebrachte „Serenade“, dieselbe, welche in Hamburg so sehr gefiel, hier nur so lauer Theilnahme begegnete. Diese Komposition enthält doch unstreitig viel Schönes, dazu ist sie von heiterem Charakter, glänzendem Kolorit, Eigenschaften, welche doch sonst leicht auch an einem geringeren Werke bestechen.

Weniger kann es uns wundern, daß die beiden Brahms'schen Klavierquartette und die Sonate nur eine unentschiedene Aufnahme fanden, und ich glaube, der Komponist hätte besser gethan, wenn er statt eines dieser beiden Werke ein von ihm für Streichinstrumente komponirtes Sextett zur Aufführung zu bringen sich bemüht hätte, welches mir unter allen seinen bisherigen Produktionen, nebst der gedachten Serenade, die reifste, abgeklärteste zu sein scheint.

Brahms hat sich, — hierin Schumann sehr ungleich, aber ähnlich wie Rubinstein, — sogleich den größeren Instrumentalformen, der sogenannten Kammermusik, der Sonate, dem Trio, dem Quartette, endlich der Orchesterkomposition zugewendet, und sich so als einen nach den höchsten Kränzen Strebenden gezeigt. Ob jene Propheten, welche so häufig und schon seit Langem verkünden, daß auf diesem Gebiet überhaupt nur wenig erstrebenswerthe Kränze mehr zu erwerben seien, Recht haben, wollen wir hier ununtersucht lassen. Jedenfalls sind Thaten die sichersten, ja einzigen Beweismittel des Gegentheils, und schon jetzt läßt sich schwerlich läugnen, daß uns in den betreffenden Kompositionen von Brahms und Rubinstein — Anderer nicht zu gedenken — wenigstens eine immer noch interessante, anziehende Nachblüte erwachsen ist. Das Talent Rubinstein's scheint mir extensiver, frischer, aber auch roher, die Kraft Brahms' intensiver, konzentrirter.

Brahms ist in seinen beiden Konzerten auch als Spieler, d. h. mit dem Vortrag einiger Kompositionen unserer „Meister“ aufgetreten. Es scheint aber, daß er hierauf kein besonderes Gewicht legt und diese Leistungen nur als nebensächliche betrachtet. Daß er sich vorwiegend zu Bach und Schumann gezogen fühlt und weniger zu Beethoven, da er sonst schwerlich mehrere der bedeutendsten Klavierwerke der beiden ersteren und ein verhältnißmäßig so geringfügiges des letzteren, wie die Variationen über ein Thema aus der „Eroica“ zum Vortrag gewählt haben würde, begreifen wir vollkommen aus seinem ganzen Naturell.

Sein Spiel ist überaus weich und fein, obgleich es, wo es Noth thut, auch der Kraft nicht entbehrt, es schmiegt sich mit Geist und inniger Empfindung allen Nuancen der Komposition an und hält sich mit künstlerischer Würde von allem virtuosischen Flitter meilenweit fern. Wahrhaft vollendete, in jeglichem Sinne bewunderungswürdige Leistungen auf diesem Gebiet waren sein Vortrag der „chromatischen Phantasie“ von Bach und das Finale der Schumann'schen, auch unter dem Titel: „Concert sans Orchestre“ bekannten Sonate in F-moll. Hier war Tiefsinn und Kraft, Zartheit und Leichtigkeit überall zur schönsten Wirkung verbunden und der Künstler der höchsten Ehre würdig.

Jene künstlerische Würde aber, jener tiefe und zugleich anspruchslose Ernst, mit welchem Brahms jede Aufgabe erfaßt, diese Eigenschaften sind es vor Allem, die ihn über das Maß des Gewöhnlichen hinaustragen lassen, und die auch in seinem Spiele uns wohlthuend umstricken. Ihm ist die Kunst noch ein heiliger Beruf; — möge sie ihm dies immer bleiben. Wir messen ihm die Kraft dazu bei. Einiges muß freilich auch die Gunst äußerer Verhältnisse dazu thun, denn auch der Künstler ist ja doch in seiner Wirksamkeit an einige irdische Bedingungen geknüpft. Das Ueberflüssige wird er nicht begehren, falls er ist, was er sein soll, aber das Nothwendige kann auch er nicht entbehren und er soll es nicht um den Preis eines allzu drückenden Joches erkaufen müssen. Mögen ihm also auf seinem Lebenswege freundliche Gestirne leuchten.

Die Nibelungen.

Das Epos. — Geibel's „Brunhild“. — Die Hebbel'sche Trilogie.

Von **A. Dulk.**

II. *)

Hatte ich im Eingange als unabweisbar für die dramatische Wiedererzeugung des national-epischen Stoffes die Forderung hingestellt, daß der Dichter wie die Thaten so auch die Denk- und Gefühlsweise seiner Helden rein aus dem Geiste des Epos schöpfe und nicht verunstaltet durch moderne Motive wiedergebe, daß er aber bei dieser Wiedergabe zugleich die Gemeinsamkeit der Seele zwischen dem in einer längst vergangenen Zeit und Sitte handelnden und dem Zuschauer auf dem Boden echtmenschlichen Verständnisses festzuhalten und das sich selbst vollziehende Fatum des Drama's als ein erkennbar ethisches zu begründen habe, so muß ich hier auf die Nothwendigkeit dieses letzteren, des ethischen Momentes, etwas näher eingehen, weil eben dieses der Angelpunkt meiner Beurtheilung für das Hebbel'sche Drama ist.

Das Drama hat im Allgemeinen die Aufgabe, das Menschenleben in seinem wesentlichen Inhalte und Zwecke aus realen Thatsachen, doch ideal, d. h. gesammelt und geeinigt, wie die Kunst dem Leben gegenüberstehe, aufzubauen. Die sich von selbst daraus ergebende Wirkung ist zugleich der ideale Zweck des Drama's, die Wirkung nämlich: durch diese ethisch-ästhetische ideale Vollendung des Lebensbildes den verborgenen Sinn und den geforderten Inhalt des menschlichen Daseins vor dem Schauenden so zu offenbaren, daß sein Herz und seine Erkenntniß davon läuternd ergriffen werden. Diese Definition geht zwar ein gut Stück über die aristotelische hinaus, doch ist sie im Allgemeinen die Definition der Neuzeit und wurde auch in d. Bl. u. A. von Julius Eleonor **) treffend ausgeführt. Wenn noch Lessing mit der aristotelischen Formel sich begnügte, daß die versöhnende Beruhigung von Mitleid und Furcht, aus denen das Wohlgefallen an der Tragödie entspringe, der Zweck dieser letzteren sei, so handelte er schaffend doch in dem höheren Sinne dabei, daß abschließend aus der Gesammtwirkung des Ganzen eine Erhebung der Seele in die Erkenntniß des ethischen Weltgesetzes hervorgehe, und gerade aus seinen Dramen, aus ihrem noch wenig erschöpfend anerkannten ethischen Reichthume, kann es klar werden, wie die plastische Darstellung des höchsten Ethos der unentbehrliche Kern aller ästhetischen Vollendung des Drama's sei. Hierin erst wird der andere in Bezug auf die Tragödie ausgesprochene Satz des Aristoteles zur Wahrheit, daß die Poesie philosophischer und gehaltvoller sei, als die Geschichte.

Wie nun aber das Sittliche im Leben und so auch im Drama seinen Werth verliert in dem Maße, als es in den engen niedrigen Kreis einer nur für gegebene Ziele praktischen, für gewisse Zustände zweckdienlichen Sittlichkeit herabsteigt, — so wird das Dramatisch-Ethische überhaupt auch nicht irgend ein beliebiger Theil oder eine beliebige Stufe der menschlichen Sittlichkeit sein dürfen, sondern sich stets in solchen Idealen des Sittengesetzes ausdrücken sollen, welche das ganze menschliche Wesen einschließen, welche in jeder Menschenbrust einen Wiederhall finden und aus lebendiger Selbsterkenntniß des Zuschauers hervorgehen können, eben hiedurch aber an sich selbst klar sind.

Von jener unvollkommenen Art sind die fixen kirchlichen Ideale, historische oder mythische Ueberlieferungen und einseitige Dogmen, gegen welche daher das Drama zu allen Zeiten seines Aufschwungs oder seiner Blüthe sich gewendet und ihre Schranken durchbrechend sie in die Sphäre des Allgemein-Menschlichen erhoben hat. Von jener Art sind aber ferner auch die national und historisch beschränkten Sittlichkeitsbegriffe ganz allgemein, insofern sie für unsere Gegenwart überwunden und zu unsittlichen oder unbefriedigenden Standpunkten der Moral herabgesunken sind. Denn das Leben der Menschheit ist offenbar, wie im Einzelnen, auch in den Völkern und Zeitaltern ein stets fortschreitendes Erkenntnißleben, das im Maße seiner Entwicklung erst wechselnd zu innerem Frieden, zu harmonischer Zusammenfassung kommt; so daß in den Lebensperioden des ganzen Geschlechtes, wie des einzelnen Volkes, die frühere Altersstufe der Regel nach niedrigere Sittlichkeitsbegriffe und ein minder umfassendes Ideal von ethischer Vollendung aufzeigt. Das Prügeln z. B. oder noch schwerere Verfolgen der Ueberbringer böser Zeitungen, welches den Griechen ein wohlverdienter Antheil solch armer Schelme zu sein schien, ist aus unsern Komödien und Tragödien verschwunden und das höchste tragische Prinzip der Griechen, die μοῖρα, genügt keineswegs mehr den heutigen Anforderungen an die in-

*) Siehe: J. 1862, Nr. 52, S. 818.

**) Siehe: J. 1862, Nr. 31 und 34.

nere Entwickelung und Durchdringung des Helden zu einem adäquaten Gegenstand der ethischen Gerechtigkeit, wie sie zumal Lessing und Kleist unter uns erfüllt haben. Denn wenn Bernhardy mit Recht von der griechischen Tragödie sagt, daß sie frühzeitig nichts Geringeres bedeutete, als den ersten Versuch einer Philosophie der Geschichte, so ist das Element, aus welchem wir unsere höchsten philosophischen Anschauungen schöpfen, nicht mehr die Volks-, sondern die Menschheitsgeschichte und unser Drama vielmehr als der Versuch einer Darlegung reiner Menschlichkeit zu bezeichnen. Damit wäre aber der höchste Begriff des Drama's als eines idealen Lebensbildes gegeben, und wir dürfen sogar, insofern das dramatische Kunstwerk auf dem Durchdrungensein von den höchsten Ideen des Menschenwesens beruht, sagen, daß in den Zeiten, welche der Zusammenfassung des geistigen Menschen zu einem sittlichen Ganzen, d. h. dem Beginne und der inneren Vollendung des Christenthums, vorangehen, das Drama nicht in seiner vollkommenen inneren Einheit erscheinen konnte — wie denn auch die Tragödie der Griechen sich für uns als halb lyrische halb epische Dichtung erweist. Und umgekehrt werden wir von einem dichterischen, geschichtlichen oder mythischen Stoffe der alten Zeit urtheilen können, daß er die für das heutige Drama nöthige ethische Abrundung und Durchdringung nicht an sich tragen könne.

Wer daher einen solchen Stoff wählt, wird zunächst einen das Ganze beherrschenden Träger für die ethischen Ideale der eigenen Zeit, gleichsam die mithandelnde ethische Gegenwart, in ihm suchen und entdecken müssen; sonst geräth er in die Alternative, entweder einen niedrigeren sittlichen Standpunkt festzuhalten, der das Urtheil seines Publikums beleidigt, oder unwillkürlich einen doppelten Sittlichkeitsstandpunkt hineinzulegen und damit die nothwendige ideelle Einheit des Drama's zu vernichten, wie dies allerdings nicht selten der Fall ist, z. B. in Goethe's „Iphigenia", wo die reine und empfindsame Sittlichkeit der Menschenschlächter ein Unding ist. Aber selbst in der kürzeren Vergangenheit des eigenen Volkes wird sich diese Schwierigkeit geltend machen, denn nicht in der Vergangenheit, nur in der Gegenwart und ersichtlichen Zukunft ruht die Fülle und Krone der ethischen Entwicklung.

Der Charakter des Epos widerspricht dieser Bemerkung nicht, und nicht zufällig geht die epische Dichtung überall der dramatischen voran. Denn das Epos gibt sich an einen theilweise oder zufälligen Inhalt, an ideale Einzelerkenntnisse und Einzelseiten des menschlichen Daseins mit Freiheit hin, ohne dessen Ganzes erfassen zu müssen. Die Menschen dürfen in ihm, nach Goethe's Ausdruck, nicht sowohl moralisch und politisch, als unbeschränkt persönlich wirken, ohne dem Gesammtbilde zu schaden; es kann daher im Lyrischen, im Didaktischen, im Tragischen, in Mythe und Dogma sich mit gleicher Vollkommenheit erfüllen. Das Drama jedoch will nicht einen willkürlichen — weder gebrochenen noch unbegrenzten — Inhalt des Menschenlebens überhaupt darstellen, sondern stets den ganzen, in künstlerische Einheiten gesammelten, also von seinen höchsten Ideen organisch durchbildeten, Inhalt eines gewissen ihm zum Vorwurfe dienenden Theils des allgemeinen Menschenlebens; beide Dichtungen gleichen sich etwa wie Ebene und Kugel, welche auch in der Kunstbildung (wie in der Theorie der Erdgestalt) erst nach einander erscheinen.

Durch beide Faktoren also — durch die historische Entfernung wie durch die epische Form — ist bei den „Nibelungen" die Forderung angekündigt, daß der umgestaltende Dichter die sittlichen Ideale auf die Höhe der Gegenwart heben und sie zur dramatischen Einheit gestalten müsse. Wer immer diese Forderung vernachlässigt, oder wer sie umgehen zu können meint, wird nothwendig und, ob alle Schätze der Poesie ihm zu Gebote stünden, Verfehltes hervorbringen, denn die ganze Seele des Drama's ist in dieser Forderung.

Welches ist nun die ethische Durchbildung der Charaktere und des Inhalts im „Nibelungenlied"? Wenn wir durchaus ein unseren Anschauungen entsprechendes sittliches Prinzip des Ganzen herausfinden wollen, so bietet sich uns höchstens die Mannentreue als solches, d. h. das unverbrüchliche Festhalten des Ritters oder Herrn und seines Mannes an einander, nicht einmal also das Prinzip der Treue überhaupt; denn Siegfried wird von Freunden und Verwandten auf das treuloseste betrogen, ohne daß dieser Verrath dem ritterlichen Ansehen der letzteren einen merklichen Eintrag thäte. Aber selbst die Mannentreue ist nicht fleckenlos gewahrt, denn im Ausgange bringt Hagen nur aus Selbstsucht, wie sie durch den Haß gegen Kriemhilden entflammt ist, seinen Herrn und König um's Leben, wie es die Strophen 2307 und 2308 der Lachmann'schen Ausgabe deutlich aussprechen, und noch deutlicher die bei Lachmann fehlende Strophe des „Liedes", wo es von Hagen, nachdem er Kriemhilden zur Tödtung Gunthers, ihres Bruders, gereizt hat, sogleich heißt:

„Er wiste wol diu maere, si ne lieze in nicht genesen,
„wie mochte ein untriuwe immer sterker wesen?
„er vorhte, sô si hête im sinen lip genomen,
„az si danne ir bruoder lieze heim ze lande komen.“

Und auch diese Untreue wird ihm zu keiner moralischen Vernichtung in den Augen seiner Welt; sondern nachdem Hagen endlich gefallen, wird sein Tod, als wäre er die ungerechteste That, sofort durch den Tod Kriemhildens gerächt.

Dagegen ist in unserm Epos jeder einzelnen Selbstthätigkeit sorglich ihr Ruhm, ihre Größe und Ehre bewahrt — und eben dies ist es, was zugleich den allgemeinen Charakter jener Zeit definirt und den Brennpunkt der sittlichen Sphäre des Epos anzeigt. Nicht eine ethisch durchwirkte, nach der gemeinsamen Einheit des Guten ringende Welt haben wir vor uns, sondern eine Summe von locker verbundenen Einzelkräften, deren gemeinsames ethisches Ziel das Prinzip der germanischen Lebensthätigkeit: die individuelle Kraftäußerung, die Geltendmachung des Ich, ist. Der Charakter der Jugend wird uns im größten Maßstabe in dieser Welt offenbar; der Thatendrang und die Selbstherrlichkeit dieser Jugend ist es, was wie Seele und Geist das ganze Epos durchdringt und gegenüber der alten Weltordnung als Macht der Individualität auftritt. Es ist dieselbe Macht, welche in den germanischen Volksstämmen von der Völkerwanderung bis in die Kreuzzüge in großartigen, wunderbaren, unerschöpflichen Kämpfen sich austobte, welche durch unbezähmbare Gewalt der Einzelkraft die alte Welt zertrümmerte, das germanische Element durch Europa trug und schließlich ein Reich, das deutsche Reich, trotz seiner, durch eben diese ungebändigte Individualität bedingten, inneren Haltlosigkeit zum Haupte Europa's und seinen Fürsten zum Stellvertreter Christi machte. Erst von den Kreuzzügen abwärts sinkt diese jugendlich wilde Seele des deutschen Volkes in Verinnerung und Selbstvertiefung, in Verzückung und Abspannung und allmählich in eine innere Zerfahrenheit und Selbstlosigkeit, aus welcher dann die neuesten Jahrhunderte eine Erweckung und Sammlung zeitigen. Und zwar ist auch in jener zweiten Periode das Prinzip der Selbstthätigkeit lebendig geblieben, aber es warf sich auf die geistige Zusammenfassung des inneren Menschen und tritt als seine ethische Durchdringung von dem Willen der Einheit — deren Maß immer zugleich das Maß des Guten ist — allmählich hervor, als Selbsterkennung und Selbstbeherrschung.

An der Grenze nun jener Umkehr der individuellen Kraft nach innen hat das deutsche Nationalepos die Vergangenheit zusammengefaßt und künstlerisch gestaltet, hat es sie in den Strahlenglanz der Kraft gekleidet. Die Selbstmacht ist das Ideal jener Welt, und damit der ästhetisch-ethische Brennpunkt des ganzen Gedichtes.

Götterähnlich und ganz unbesieglich ist die Kampfstärke Siegfrieds; unbeugsam bleibt der unerhörte Trotz des grimmen Hagen; unbezähmbar ist die anfangs so wilde Eigenmacht, der Stolz, die Herrschsucht Brunhildens, auch nachdem die riesenartige Körperkraft ihr genommen ist; denn eben dieser Stolz ist es, der sie nicht ruhen läßt, da doch die Familien schon auf das liebevollste verschwägert, Brunhildens Sohn Siegfried, Kriemhildens Sohn Gunther genannt worden, dennoch die Nibelungen auf's neue nach Worms zu locken, und der hier durch Aufreizung Kriemhildens den allgemeinen Uebergang heraufbeschwört. Unbesiegbar ist ebenso, nicht durch Schwester- noch Kindes- noch Mutter-Liebe aufzuhalten, durch Zeit und Lebenswandelung nicht zu erschüttern, der einmal gefaßte Wille in jener anfangs so zarten, mit allen Reizen der Weiblichkeit geschmückten Kriemhild, welche nach sechsundzwanzig Jahren unabänderlich, was sie wollte, „an ein Ende bringt“. Und durchgängig in aller Charakteristik des Epos spricht sich diese Konsequenz der Kraft und der aus Entschlusse hangende Vergewaltigungstrieb der Menschen aus, in wilder Ursprünglichkeit zwar gegen alle Welt gerichtet, auch gegen das eigene Blut, doch mehr gegen das nicht landsmannschaftliche Element, zumeist aber und mit wahrhaft höhnender Ueberlegenheit gegen das nicht germanische Element des Völkerlebens. Der Germane des Niederlandes erniedriget das nordische Riesenweib, doch er fällt durch den Burgunden; und man vermag kaum ein riesigeres Bild von der Unerschöpflichkeit der Mannskraft zu denken, als es die 1000 Burgunden in tagelangen Schlachten, in ihrem Untergange am Hofe Etzel's bieten, da sie 7000 todte oder sterbende Feinde aus den Fenstern werfen, dann 1000 Dänen und Sachsen und sofort noch 20,000 Hennen siegreich bestehen, alsbald auch Rüdigern noch mit all seinen Mannen und zuletzt die ganze Amelungenschaar erschlagen, bis Gunther und Hagen allein von ihnen übrig bleiben!

Die Idee also der weltunterwerfenden Hoheit der germanischen Individualität malt sich in diesem Bilde unserer Jugendzeit; aber, wie es dem

einzelnen Menschen geschieht, daß seine Jugendkraft mehr nach Geltendmachung, nach Sieg und Erringen, als nach Sitte und Gerechtigkeit fragt, so ist auch in diese Herrlichkeit der Nibelungen ethische Unzulänglichkeit eingeschlossen. Das sittliche Ideal ist hier nicht Menschlichkeit und Recht, sondern es ist Sammlung des ganzen inneren und äußeren Menschen zu einer Kraft, zu einem Willen, die unerschöpfliche Bezeugung dieser Kraft, die unbezwingliche Ausführung dieses Willens — und in diesem Ideale wird allerdings das Gedicht jedem seiner Charaktere gerecht und schließt jeden in seiner sittlichen Befriedigung ab. Selbst Gunther vollendet sein Begehr nach Brunhilden, indem er jedes zu ihrer Besiegung nothwendige Mittel ergreift, und es fällt auf ihn der unehrlichen Mittel wegen durchaus kein böses Licht; ja auch Hagen gedeiht seine Hartnäckigkeit so sehr zur Ehre, sein Mord an Siegfried so wenig zur Schande, daß der große Dietrich von Bern ihm schließlich freies Geleit aus der rächenden Umstrickung Kriemhildens, Schutz also vor der schon drohenden Strafe des Mordes anträgt, und nur durch Hagens dauernden Uebermuth kommt es dennoch zum letzten Kampfe. Und als Dietrich endlich die Besiegten fesselt, entschuldigt er noch diese Fesselung damit, daß sie sonst jeden Begegnenden tödten würden, und läßt sich von Kriemhilden Schonung der Besiegten versprechen! Dem individuellen Zwecke und Geschicke unerschütterlich bis zur Erfüllung treu geblieben zu sein, dies ist offenbar die Würde und Verklärung der Nibelungenwelt

Freilich auch dieses Ethos, obwohl es uns an das Ethos des Thieres gemahnt und darum der Würde des Drama's nicht genügen kann, war einst verklärungswerth und ideal, gegenüber seiner Vergangenheit, als lebendiges Glied in der Kette sittlicher Entwicklungen. Die Kraft, indem sie sich aus der Kindheit des Menschen, gleichsam aus der Wiege der Thierheit erhob, wurde sittlich, da sie sich der wilden maßlosen Erregung des Augenblicks entzog und sich an den Charakter hingab, da sie statt der wechselnden Triebe einen bedachten Willen festhielt: und nun fand sie ihre Ehre und Verklärung darin, an diesen Willen Alles, das Leben nicht nur des Leibes, sondern auch der Seele, zu setzen. Aber diese Richtung verkehrt sich leicht in das Böse, und verliert ihr Recht vor der in die Erscheinung getretenen gedankenreichen und gewandten Dialektik des Geistes, welche nicht müde wird Recht und Gerechtigkeit zu erforschen, zu wägen und zu schaffen — vor der christlichen Lichtdurchdrungenheit, welche auch die gewaltigste Kraft im Menschen, sobald sie ihr das Unrecht anmerkt, zu Boden wirft, fesselt und als Böses richtet. Jene frühere Entwicklungsstufe der Sittlichkeit begnügte sich vielmehr — und dies ist der Charakter aller älteren nordischen Literaturdenkmäler — die Sache einmal zu bedenken, sie in Gedanken zu beschließen, und dann für sie ganz einzustehen im Guten wie im Bösen und das Begonnene auszukämpfen bis zum letzten Athem. Ist das Wort des Entschlusses gesprochen, dann gilt ein Zurückziehen oder weiteres Bedenken für Feigheit. Das Bedenken ist die eine Arbeit; ist die abgethan, so hat nur noch die andere, die That, Raum. Freunde und Klügerdenkende suchen auf den Willen des Helden zu wirken, finden sie ihn aber fest, so tritt für sie das Fatum ein, der Gottheit Gesetz, dem sie Gehorsam und oft gegen ihre Ueberzeugung Theilnahme und Hingebung bis an's Ende widmen. Dies ist eine geistige Hoheit gegenüber der unbedacht oder willenlos fluthenden Natürlichkeit, ein Auslaufen des Lebens in eine einige unendliche Richtung — aber diese Hoheit schwindet vor der christlichen Neugeburt des Menschen im Geiste, vor welcher eben jene Zähmung des ganzen Menschen zu einem Willen wiederum zu einer zügellosen undurchgeistigten Naturkraft herabsinkt.

Die Hohenstaufenzeit, von dem Schauplatze der Nibelungenthaten ungefähr so weit entfernt, wie wir es von ihr selbst sind, schmückte in ihrer Bearbeitung der alten Sage diejenigen Motive dichterisch aus, welche lebendig im Boden der Zeit wurzelten, und der Sang von ritterlicher Minne, von unerschöpflicher Manneskraft und unbeugsamer Charaktertreue drang erwärmend und erhebend aus der Vergangenheit in eine, diesen Kraftugenden vielfach bereits entfremdete Gegenwart herüber; aber sorglos, der berichtenden Weise des Epos hingegeben, ließ sie die ethischen Momente aus einander gehen, mit einzelnen Urtheilen nur sie begleitend, und so mochte der Charakter jener Jugendzeit in seinem wesentlichen Elemente bestehen bleiben. Wir, indem wir nach fast anderthalb Jahrtausenden jene Vergangenheit in die dramatische Dichtung zu fassen streben, unternehmen hiemit, den Lebensgeist einer vielfach empfindungsrohen gedankenarmen, ethisch noch unausgebildeten, wildkräftigen Jugendzeit mit den sittlichen Idealen der Gegengenwart organisch zu verschmelzen.

Ungleich genialer als seine Vorgänger hat Hebbel die ästhetische Einheit hergestellt; aber die ethische Einheit, welche die Charaktere sittlich sich selbst richtend, das Fatum gerecht erweisen soll, hat sich ihm in ein

äußerliches Scheinbild aufgelöst, wie wir nunmehr an seinem Drama aufzuzeigen haben.

Gesangvereine und Gesangsfeste in Mähren und Schlesien.

I.

pp.— In Mähren und Schlesien ist in letzter Zeit, wie in anderen Ländern der österreichischen Monarchie eine bedeutende Anzahl von Gesangvereinen in's Leben gerufen worden. Der Männergesang hat im Laufe der letzten zwei Jahre „warme Freunde gefunden, aus allen Ständen traten Theilnehmer den Gesangvereinen bei und die Produktionen derselben in ernsten und heiteren Chören fanden immer zahlreichere Kreise. Selbst minder bevölkerte Städte fanden durch die vielen in der letzten Zeit veranstalteten Gesangsfeste ein Vergnügen, welches man früher nicht kannte, und das früher nur großen volkreichen Städten zu Theil werden konnte.

Eine allgemeine Schilderung der Entwicklung der Gesangsvereine und der hervorragenden Thätigkeiten derselben aus der letzten Zeit in den genannten zwei Ländern dürfte als eine besondere Erscheinung in den gegenwärtigen gesellschaftlichen Zuständen nicht ohne Interesse sein. Diese Besprechung ist den mährischen und schlesischen Provinzial-Zeitungen und Lokalblättern, sowie theilweise auch den Jahresberichten entnommen, und macht auf eine Vollständigkeit nur in so weit Anspruch, als die Gründung der Gesangvereine und ihre Leistungen öffentlich besprochen worden sind.

In der Landeshauptstadt Brünn ist nach langem Mühen ein Männergesangverein ins Leben gerufen worden, obwohl schon früher eine gleiche gesellschaftliche Vereinigung unter den Namen „Liedertafel“ und „Musikkränzchen“ bestanden hat. Die Wiederbegründung des Männergesangvereins in Brünn datirt vom Februar 1861. Am 4. Mai desselben Jahres fand die erste Produktion im Augartensaale statt. Mit Freuden begrüßte man das erste Auftreten des Vereins und die Gesangsvorträge fanden beim Publikum die günstigste Aufnahme. Gleich bei der ersten Organisation war auch die Theilnahme eine lebhafte; die Zahl der mitwirkenden Mitglieder belief sich damals auf 70 und jene der beitragenden auf 170 Personen. Um die Wiederbegründung des Vereins machte sich Dr. Müllner besonders verdient. Der Brünner Männergesangverein betheiligte sich bei mehreren im Laufe der letzten Zeit stattgefundenen Gesangs- und anderen Festen und hat bei dem vom Wiener Vereine „Biedersinn“ veranstalteten Feste und Sängerkampfe den Preis davon getragen.

Außer diesem Vereine bildete sich im Jahre 1861 in Verbindung mit dem Lesevereine ein slavischer Gesangverein, welcher unter der musikalischen Leitung des Hrn. Krischkowsky Beseden veranstaltete.

In neuester Zeit entstanden neben dem Männergesang- und dem slavischen Vereine noch zwei Liedertafeln, von denen die eine in der Manowsky'schen Halle, die zweite im Saale zum „weißen Kreuz“ Produktionen und musikalische Unterhaltungen gibt. Diese Liedertafeln haben auch die Instrumentalmusik in ihr Programm aufgenommen. Streichpiecen und Klavierspiel wechseln mit Chören. Sologesängen und Deklamationen ab.

Ueber die Gründung des Männergesangvereins in der zweiten Hauptstadt Mährens, in Olmütz, ist ein detaillirter Bericht in Nr. 6 der „Recensionen“ vom vorigen Jahre enthalten, auf den wir hiemit verweisen. Auch der Olmützer Männergesangverein hat sich bei mehreren Festen, theils durch Deputationen, theils als ganzer Körper betheiliget und im Jahre 1862 eine eigene Gesangschule gegründet, welche die Bestimmung hat, dem Verein geschulte Kräfte zuzuführen und dadurch dem Männergesange weitere Kreise zugänglich zu machen.

Der Männergesangverein in Iglau wurde im Jahre 1852 von einem absolvirten Zöglinge des Prager Konservatoriums gegründet. Am 5. Juli 1852 wurden die Statuten verfaßt, welche auch am darauffolgenden 12. September behördlich in Brünn bestätiget worden sind. Gleich im Beginn der Wirksamkeit dieses Vereins hat die Mitgliederanzahl rasch zugenommen. Der Verein veranstaltete nicht nur eigene Produktionen, sondern betheiligte sich auch bei vielen Wohlthätigkeits-Konzerten. Nach und nach wußte der Gesangverein allein das geselige Element in Iglau aufrecht zu erhalten, gerieth jedoch in der Aufführung seiner Konzerte in eine Verflachung, welche eine kräftige Entwicklung zu beeinträchtigen drohte. Erst in neuerer Zeit hat er neue Bahnen eingeschlagen und auch die Instrumentalmusik in das Bereich seiner Produktionen gezogen.

Die Zahl der ausübenden Mitglieder belief sich im Jahre 1862 auf 46, jene der unterstützenden auf 128 und der Ehrenmitglieder auf 9. Heuer wurde der zehnte Gründungstag des Vereins gefeiert. Das

Ehrenmitglied F. A. Vogel; Professor am Prager Konservatorium, komponirte aus diesem Anlasse eigens einen Chor, welcher unter seiner persönlichen Leitung bei dem Konzerte am 18. Mai zur Aufführung gelangte. Die vor den verschiedenen Gesangskennern, welche sich über erfolgte Einladung bei dem Gründungsfeste in Iglau einfanden, vorgetragenen Chöre und Gesänge zeugten von der Vervollkommnung des Männergesanges. Während der zweitägigen Dauer des Festes wurde den fremden Sängern hinreichend Gelegenheit geboten, sich zu produziren und Beifall für ihre Leistungen einzuernten. Bei dieser Zusammenkunft der Sänger in Iglau wurde auch einem schon mehrmals laut gewordenen Wunsche zur Gründung eines mährischen Sängerbundes neuerdings Ausdruck gegeben, in Folge dessen am 28. Oktober v. J. in Brünn eine einleitende Vorberathung unter Intervention der Männergesangvereine von Brünn, Iglau, Proßnitz, Sternberg, Znaim und Zwittau stattfand. Der Brünner Verein wurde mit der Erwirkung der behördlichen Genehmigung der Statuten betraut und weiter beschlossen, daß die Theilnehmer des Sängerbundes später entweder im schriftlichen Wege oder auf einer Generalversammlung über die Wahl des Vorortes, über die Bestimmung des nächsten Bundes-Gesangsfestes, über den Beitrag für das Bundesarchiv und die Jahresbeiträge, endlich über die Wahl des Bundesorgans sich zu einigen haben.

Der Männergesangverein in Neutitschein, einer Stadt mit 7200 größtentheils deutschen Einwohnern, hat sich auch erst in neuerer Zeit konstituirt. Die Bildung des Vereins, dem nur geringe Mittel zu Gebote stehen, erfolgte nicht ohne Schwierigkeiten. Doch zählte derselbe beim Troppauer Sängerfeste im Jahre 1861 schon 42 ausübende Mitglieder. Er veranstaltete am 1. Juni v. J. ein Gesangsfest auf dem Berge Kotouc bei Stramberg, einem Städtchen, welches zwei Stunden östlich von Neutitschein auf einer isolirten Berggruppe reizend gelegen ist. Bei diesem Feste betheiligte sich auch der Männergesangverein von Weiskirchen. Ueber 100 Stimmen vereinigten sich hier zum gemeinsamen Gesang. Beide genannten Vereine verfügen über gute Stimmen, die unter der bildenden Leitung ihrer Vorstände und Chormeister Gutes zu leisten im Stande sind.

Am 8. und 9. September feierte der Männergesangsverein von Weiskirchen sein Gründungs- und Fahnenfest, welches als ein sehr erfreuliches geschildert wurde. Hiebei waren die Gesangvereine von Brünn, Frankstadt, Friedek, Hradisch, Iglau, Leipnik, Littau, Mährisch-Ostrau, Neutitschein, Mährisch-Neustadt, Odrau, Olmütz, Preran, Sternberg, Teschen, Troppau, Wigstadt mit mehr als 300 Sängern vertreten, denen eine freundliche herzliche Aufnahme zu Theil wurde. Der Männergesangverein in Schönberg hat sich im August 1862 neu konstituirt. Neue Statuten wurden der mährischen Statthalterei zur Bestätigung vorgelegt, neue Vereinsleiter wurden gewählt, und auch der Gesangsunterricht an stimmbegabte und des Gesanges noch unkundige Mitglieder des Vereines ertheilt.

In Mährisch-Ostrau, einem kleinen, aber industriellen und kunstsinnigen Städtchen, wurde ein Männergesangverein am 4. Juli von 21 Mitgliedern gegründet. Schon im Dezember 1861 zählte der Verein 30 ausübende, 100 beitragende und 6 Ehrenmitglieder. Wesentlich um den Verein haben sich verdient gemacht der dortige Bürgermeister, der Bezirkshauptmann und der Baron Rothschild'sche Central-Direktor. Bei den Produktionen dieses Vereines kamen nicht nur Chöre und Lieder, sondern auch Instrumentalstücke zur Aufführung.

Unter den übrigen mährischen Gesangvereinen erwähnen wir den von Sternberg, welcher 60 Mitglieder zählt, ferner jenen von Zwittau, welcher am 8. Mai 1862 unter Betheiligung von mehreren Gesangvereinen aus Mähren und Böhmen das Fahnenfest feierte, weiter jenen von Jamnitz, welcher im Dezember 1861 durch die unermüdliche Thätigkeit des dortigen Musiklehrers Živni zu Stande kam; endlich jenen von Schildberg, welcher im August 1861 von einem Kreise kunstfreuiger musikalischer Männer gegründet worden ist. Bei der Gründung zählte der Verein 40 Mitglieder.

Bezüglich der mit den Musikvereinen in Verbindung stehenden Gesangvereine zu Znaim und Proßnitz verweisen wir auf den Bericht „Musikvereine in Mähren" in der Nummer 23 der „Recensionen". Bemerkenswerth ist auch, daß Männergesangvereine sogar in Dorfgemeinden Wurzel fassen. So ist in Spachendorf, in der Nähe der zum Bezirke Hof, Olmützer Kreises, gehörigen Gemeinde Heidenpiltsch durch die Thätigkeit des dortigen Lehrers ein Gesangverein in's Leben getreten, welcher am 14. September v. J. in den Gasthaus-Lokalitäten der Heidenpiltscher Spinnerei eine musikalische Produktion gab.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16. — 22. Januar: „Die guten Freunde“ (2 Mal). — „Die Eine weint, die Andre lacht“ und „Geliebt werden oder sterben“. — „Der Traum ein Leben“. — „Das Preisluſtſpiel“. „Kunſt und Natur“. — „Emilia Galotti“.

„Die guten Freunde“ ſcheinen ſich, trotz der ungünſtigen Aufnahme am erſten Abend, nun doch auf dem Repertoir zu erhalten. Wir vermögen indeſſen das in voriger Woche hier abgegebene Urtheil in keiner Weiſe zu modifiziren. Hr. Förſter hatte neulich die Rolle des Hrn. Gabillon übernommen.

Die angeſetzte Wiederholung des „Werner“ iſt wegen Unwohlſein der Fr. Gabillon um einige Tage hinausgerückt worden. Nun dürfte doch auch der in ſo glänzender Beſetzung wiederaufgenommene „Struenſee“ demnächſt wiederholt werden.

Dagegen hätten wir auf das überaus ſeichte Mauthner'ſche „Preisluſtſpiel“ und auf das veraltete „Kunſt und Natur“ gerne verzichtet. Jenes iſt eben kein guter Vorbote für die hoffentlich gehaltvollere „Eglantine“ desſelben Autors. Dieſes iſt überdies theilweiſe ſchlecht beſetzt. Die Aurora muß doch wohl jung und hübſch ſein, wenn auch zugleich affektirt und mit gelehrten Prätenſionen auftretend. — Frl. Kratz gibt die Polygena ſtellenweiſe ſehr anmuthig, ſtellenweiſe zu einfältig und lukiſch. Hr. Sonnenthal iſt ein braver Rittmeiſter, Hr. Beckmann längſt bekannt als trefflicher Agamemnon.

„Emilia Galotti“ wurde am 22. d. M. zu Leſſing's Geburtstag aufgeführt. Hr. Anſchütz ſpielte den Odoardo.

Operntheater.

2. — 22. Januar: „Der fliegende Holländer“. — „Karnevals-Abenteuer in Paris“ (2 Mal). — „Lohengrin“. — „Der Troubadour“. — „Monte-Chriſto“ (3 Mal). — „Martha“. — „Die Hugenotten“. — „Aleſſandro Stradella“ (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Beck ſtatt „Haus Heiling“ eingeſchoben). — „Robert der Teufel“. — „Wanda“. — „Dom Sebaſtian“. — „Satanella“. — „Die weiße Frau“. — „Euryanthe“. — „Margarethe“. — „Der Freiſchütz“ (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Walter ſtatt „Rigoletto“ eingeſchoben). — „Die Kaminfeger von London“. — „Die Hochzeit des Figaro“.

Das Repertoir der letzten drei Wochen bietet keine Gelegenheit zu Bemerkungen, die wir nicht ſchon hundert und aber hundert Mal wiederholt hätten. Zugegeben, daß minder Gehaltvolles mit Gediegenem abwechſeln müſſe, zugegeben ferner, daß treffliche Geſangskünſtler vorhanden ſind, bleibt es doch unbeſtritten, daß man ſich im Operntheater ſtets in dem relativ engen Kreiſe allbekannter Werke ſyſtemlos bewegt, daß ein guter Theil der beſſeren Opernliteratur auf dieſem Repertoire fehlt, daß ſo gut wie gar nichts gethan wird, um die beſſeren Kräfte künſtleriſch und wirkungsvoll zu verwerthen, daß in der Adminiſtration der Geiſt der Ordnung, im artiſtiſchen Fache der Sinn für künſtleriſches Zuſammengreifen vermißt wird. — Möchte doch mit dem Eintritt des neuen Regiſſeurs eine beſſere Strömung ſich bemerkbar machen!

Weber's „Euryanthe“, welche ein Jahr lang im Repertoir gefehlt hatte, wurde am 17. d. M. wieder in dasſelbe aufgenommen. Neubeſetzt war (von den Hauptpartien) nur die „Eglantine“ und zwar durch Frl. Krauß.

Fräulein Deſirée Artôt.

Ihr Wiener Gaſtſpiel und die Kritik.

Mancher unſerer Leſer hat ſich vielleicht darüber verwundert und es übel vermerkt, daß die „Recenſionen“ dem Gaſtſpiel der obengenannten franzöſiſchen Sängerin eine relativ ſo geringe Aufmerkſamkeit geſchenkt, daß wir den Vorzügen ihrer Stimme, ihrer Geſangsmethode, ihrer Darſtellung keine eingehende Beurtheilung gewidmet haben.

Wir bemerken dies nicht, um unſer Vorgehen zu entſchuldigen, wohl aber um unſere Meinung zu erklären und nun der Künſtlerin, die in der verfloſſenen Woche von hier Abſchied genommen, eine kurze Beurtheilung nachzuſenden.

Wir nannten Frl. Artôt die franzöſiſche Sängerin. Das iſt ſie, — das hätte ſie aber auch ſcheinen ſollen. Wäre ſie als Franzöſin gekommen, an der Spitze einer Opéra-comique-Truppe mittleren Ranges, mit einem Repertoir von Grétry bis zu den neueſten franzöſiſchen Spielopern, — wir hätten ſie begrüßt als eine Künſtlerin erſten Ranges, die ihre Umgebung beherrſchend und durch ſie getragen, ſowohl als Einzelne wie im Zuſammenwirken mit Andern die Kunſtkenner entzückt und der intelligenteren Menge imponirt und gefallen hätte. Denn auch die Menge fühlt ſich angezogen und gefeſſelt, wenn eine Spezialität ihr mit ſicherer Wirkung entgegentritt.

Daß Frl. Artôt dies gekonnt hätte, unterliegt für uns gar keinem Zweifel. Gestalt, Temperament, Naturell, was nur bei dem Künstler, der mit seiner Persönlichkeit für seine Leistungen einstehen muß, als äußere Grundlage in Betracht kommt, sind bei ihr spezifisch französischer Qualität. Die Stimme, so weit sie sich unter dem konsequent nachtheiligen Einflusse des Wiener Klimas entfaltete, dürfte allerdings in vollkommen gesundem Zustande etwas intensiver sein, als die französischen Stimmen gewöhnlicher Gattung, ist aber dabei so vortrefflich nach französischer Methode geschult, wie es zur vollkommensten Ausführung der französischen Gesangsarabesken nur immer gewünscht werden kann; der Wärmegrad des Vortrages ist dem Romanzengenre völlig adäquat, Spiel und Vortrag, von mäßiger Wärme angehaucht, entsprechen in zierlicher Anmuth, in munterer Natürlichkeit, theilweise auch in einem Anfluge von Affektation, die halb der Schule, halb der Nationalität entstammt, allen Anforderungen, die man an eine graziöse Koloratur- und Spielpartien-Sängerin stellen kann, allen Anforderungen, die unsere einheimischen Sängerinnen zumeist unerfüllt lassen. Unterstützt durch gleichartig gebildete, wenn auch selbst mittelmäßige Kollegen, hätte Frl. Artôt dem Wiener Publikum zeigen können, was die künstlerische Verwendung glänzender Fähigkeiten in einem bestimmt abgegrenzten Fache zu leisten vermag.

Frl. Artôt hat uns dies im Laufe ihres vierzehn Abende umfassenden Gastspiels nicht gezeigt. Sie ist nicht als französische, sondern als italienische Primadonna bei uns erschienen, sie hat nicht als Künstlerin, sondern als Virtuosin glänzen wollen. Letzteres hat sie soweit erreicht, als der gesunkene Nimbus des Virtuosenthums es heutigen Tages noch möglich macht. Die Geläufigkeit ihrer Passagen, die bleudende Zierlichkeit ihres Vortrages haben ihr Zuspruch und Beifall erworben. die Elemente einer gediegenen Schule — Stimme-Emittirung. Mundstellung, Athem-Eintheilungen, Leichtigkeit der Vokalisation. Richtigkeit der Akzentuirung, — konnten jeden Freund des bel canto nicht anders als lebhaft interessiren. Schade nur, das dieses Interesse an der Wahrnehmung erkalten mußte, daß Frl. Artôt sich auf doppelt fremdartigem Gebiete bewege: daß sie in Italien eben so wenig heimisch sei, als in Deutschland, daß ihr Alleinstehen unter zusammengestoppelten Hilfstruppen, ihr deutsches Radebrechen in den Recitativen, ihr französisch akzentuirtes Italienisch in den Arien, die Sprachenkonfusion an ihr und neben ihr. — daß diese sämmtlichen kleinen Leiden des allein glänzenden Virtuosenthums nicht aufgewogen wurden etwa durch eine Vollendung im italienischen Cantabile-Vortrag, durch jene Gluth oder Innigkeit, wie sie die Partien erheischen, die das musikalische Wien von den berühmtesten italienischen und deutschen Sängerinnen gehört hat.

Darum haben wir die Beurtheilung des ganzen Gastspiels in diesen einen Schlußartikel zusammengefaßt. Die scheinbar unbedeutendste Vorstellung einer unserer Vorstadtbühnen hat Anspruch auf kritische Berücksichtigung, denn sie ist ein Glied in der Kette der volksthümlichen Theatergeschichte. Den glänzendsten Virtuosen-Namen lassen wir dagegen, nach flüchtigem Erwähnen, abseits liegen, namentlich, wenn er sich unter Bedingungen und Umgebungen geltend machen will, mit dem die Kunst nicht mehr viel zu schaffen hat.

Raimund's „Verschwender".

Am 18. Januar Mittags im Carltheater, zum Vortheile der Familie Tomaselli.

Die vielbesprochene Wohlthätigkeits-Vorstellung ist sehr gut ausgefallen, insoferne man diesen Ausspruch auf die erzielte Einnahme von circa 6000 Gulden, sodann auf eine Reihe von Einzel-Leistungen beziehen will. Auf sämmtliche Mitwirkende läßt sich der Ausspruch nicht wohl ausdehnen, noch weniger auf den künstlerischen Gesammteindruck, — und die technisch-szenische Leistung war sogar unter aller Kritik.

Es ist etwas sehr Schönes um die Wohlthätigkeit, ausgeübt durch die außergewöhnliche Vereinigung auserlesener Künstlerkräfte, und die Wahl von Raimund's „Verschwender", — einem Stücke das, nicht ohne Anflug von Poesie, doch namentlich durch seine naturgetreue Schilderung einfacher Volkscharaktere einen bleibenden Werth behält, — konnte gewiß als eine äußerst glückliche angesehen werden. Wir glauben aber nicht, daß die Veranstalter sich von den künstlerischen Bedingungen ihrer Unternehmung hinlänglich Rechenschaft gegeben haben.

Es hat unstreitig etwas sehr Lockendes, wenn man erklärt: ein Raimund'sches Stück werde von den vereinigten Mitgliedern der beiden Hoftheater aufgeführt werden. Die betonte Vereinigung bestand nun freilich nur darin, daß vom Operntheater aus Hr. Mayerhofer den Azur, Hr. Dessoff augeblich die Leitung

des musikalischen Theils der Vorstellung und einige Opern- und Ballet-Mitglieder eingeschobene Gesangsvorträge und Tänze übernommen hatten. In Wirklichkeit dirigirte Hr Dessoff nur den ersten Akt und begleitete im zweiten am Klavier, während Hr. Kierr (am Zettel nicht genannt) zwei Drittel der Vorstellung dirigirte. Die Vorträge der Fr. Dustmann, der HH. Ander und Walter, dann der Tanz der Frl. Conqui, Millerschek, Casani und des Hrn. Calori waren angenehme Beigaben. Das Stück selbst aber, mit Ausnahme einer einzigen Rolle, war mit dem Personal des Burgtheaters besetzt. Gerade aber diese Vollständigkeit, auf die man so viel Werth legte, war nur zum Theil von Nutzen, zum Theil dagegen überflüssig, ja zweckwidrig.

Wenn es sich nämlich darum handelt, was immer für ein Stück zu einer außergewöhnlichen Gelegenheit in möglichst vollkommener Weise zu besetzen, so ist doch wohl die Hauptaufgabe der Besetzungsbehörde (sei es ein Einzelner, sei es ein Komité), für jede betreffende Rolle den relativ geeignetsten Schauspieler zu gewinnen. Nun unterliegt es keinem Zweifel, daß im ganzen Bereich des Trauer-, Schau- und Lustspiels das Burgtheater die geeignetsten Kräfte aufzuweisen hat. In Volksstücken aber und obendrein in solchen, die auf unseren Vorstadtbühnen so eingebürgert sind wie die Raimund'schen, gibt es Rollen, die das Burgtheater, wenn auch genügend, doch faktisch nicht in bestdenkbarer Weise besetzen kann, für deren Darstellung die Vorstadttheater immerhin speziell geeignetere Kräfte besitzen. Niemand wird Hrn. Laube zumuthen, die drastische Klimetsch an die Stelle der trefflichen Haizinger zu engagiren, — aber die Veranstalter der „Verschwender"-Vorstellung hätten doch wohl vielleicht, die künstlerische Aufgabe im Auge, bescheiden zu Fr. Klimetsch oder zu Frl. Herzog gehen und eine dieser Damen um Uebernahme des „alten Weibes" ersuchen sollen. Fr. Haizinger traf weder den Dialekt, noch die Haltung, noch den charakteristischen Volkston für diese urwüchsige Gestalt.

Daß der Valentin von Rechtswegen, erb- und eigenthümlich Hrn. Rott zugekommen wäre, versteht sich von selbst, wenn wir auch Hrn. Beckmann's Verdienst um die ihm so fernab liegende Rolle keineswegs verkennen. Ist es doch fast immer schon ein Vergnügen Hrn. Beckmann überhaupt spielen zu sehen. Seine glückliche Laune belebt und erfrischt die Stimmung in behaglichster Weise. Darum wollen wir auch gegen sein immerhin gelungenes Experiment mit dem Valentin nichts einwenden. Hr. Beckmann spielte namentlich den dritten Akt mit einer glücklichen Mischung von sorgloser Gutmüthigkeit und schlichtem Humor. Ein Experiment blieb es aber doch, und somit nichts weniger als die bestmögliche Besetzung der betreffenden Rolle durch den geeignetsten Schauspieler.

Was ferner die kleine, aber nicht unwichtige Rolle des Baumeisters Sockel betrifft, so wäre dafür ein Vorstadt-Komiker (hr. Grois, hr. Friese, Hr. Swoboda, Hr. Winter, Hr. Matras, Hr. Jungwirth, zur beliebigen Auswahl) passender gewesen, als Hr. Schmidt vom Hofburgtheater, der diese komische Episode äußerst matt und trocken gab und somit gar nicht zur Geltung brachte. Ueberhaupt erblicken wir in dem Prädikate „vom Hofburgtheater" keinen Talisman, der die Vollendung einer Leistung im Vorhinein eo ipso verbürgt, demgemäß denn auch eine Anzahl kleiner Rollen im „Verschwender" durch speziell geeignete und vom Eifer der Konkurrenz beseelte Vorstadt-Schauspieler zweckmäßiger besetzt gewesen wären, als durch Mitglieder des Hofburgtheaters, deren Bereitwilligkeit wir hiemit nicht nahe treten wollen. Die HH. Baumeister (Schiffer) und Förster (Baumeister Gründling) mögen übrigens, ob ihres charakteristischen Eingehens auf ihre kleinen Aufgaben, als Ausnahmen genannt werden.

Sonderbarerweise erwies sich auch der Chevalier von Seite des Burgtheaters als nahezu ungenügend besetzt. Hr. Fichtner oder Hr. Gabillon hätten dazu ausersehen werden sollen, denn der Chevalier Dümont soll durch elegante Tournüre die Lächerlichkeit seiner tadebrechenden Naturbewunderung aufwiegen. Hr. Meixner kann sich ein elegantes Aeußeres nicht anschaffen, wie etwa einen neuen Frack, seine Persönlichkeit eignet sich nicht für die Rolle; er wollte nicht chargiren und wurde auffallend matt. Es war nicht die Schuld des trefflichen Künstlers, wohl aber die Schuld der Besetzung. War vom Burgtheater Niemand zu haben, so hätte Hr. Zimmermann der Rolle gewiß weit besser entsprochen.

Es bleiben somit nur mehr die Cheristane und die Rosa, Flottwell und Wolf. Dieses vierblätterige Kleeblatt durfte und mußte aus dem Burgtheater genommen werden, nicht des Rimbus wegen, wie bei den übrigen Rollen, sondern weil hiefür das Burgtheater die geeigneten Kräfte aufzuweisen hat. Vor Allen verdient Frl. Wolter genannt zu werden. Ihre Cheristane war eine vortreffliche Leistung, von so lyrischer Weichheit

und tiefer Wehmuth umflossen, dabei so ernst und aufmerksam bei der Sache, daß der Geist des Dichters, der mit so kindlicher Anhänglichkeit, namentlich an den ernsten Gestalten seiner Stücke hing und dem jedes Wort, jede Betonung von heiligster Wichtigkeit war, seiner neuesten Cheristane seelig zugelächelt haben mag. — Daß die Rosa eine vorzügliche Leistung des Frl. Wildauer ist, darüber spricht sich nun schon die zweite Generation in unzweideutig anerkennender Weise aus. Frl. Wildauer war auch in der besprochenen Vorstellung voll Laune und drastischer Charaktertreue, und nicht ohne Ungeduld freuen wir uns auf die Zeit, wo sie im Burgtheater im Fach der komischen Alten eine Anzahl Rollen übernehmen wird, worin sie sich ganz gut mit Fr. Haizinger, welcher mehr die feinen Aufgaben zusagen, theilen kann. — Der Flottwell des Hrn. Sonnenthal und der Wolf des Hrn. Lewinsky waren in den beiden ersten Akten, jener ein netter Liebhaber, dieser ein routinirter Schurke, erhoben sich aber beide zwanzig Jahre später, im dritten Akt nämlich, zu künstlerischen Leistungen von ergreifender Innerlichkeit und überzeugender Naturwahrheit.

Eine ganz besondere Erwähnung verdient schließlich die Leistung des Hrn. Mayerhofer, der in seiner Doppeleigenschaft als Schutzgeist und Bettler den strengsten Anforderungen nicht allein im Gesang, sondern vor Allem als tüchtiger Schauspieler und geschulter Deklamator vollkommen gerecht wurde, ein Beweis mehr, daß man nicht „vom Hofburgtheater" zu sein braucht, um zu einer bestimmten schauspielerischen Aufgabe zu taugen.

Wenn übrigens durch das Zusammenwirken der aneinander gewohnten, zusammen eingespielten Burgschauspieler ein vollendetes Ensemble erzielt worden wäre, so hätte man über manches einzelne Gebrechen dieser als vollendet anspostannten Vorstellung ein Auge zudrücken können. Gerade das Ensemble aber ließ an Präzision Manches zu wünschen übrig. Das Stück war offenbar nicht oft probirt worden, die Schauspieler fühlten sich nicht heimisch in diesen Räumen, für eine fertig klappende Inszenesetzung war wenig gethan worden.

Geradezu erbärmlich war das dekorative Arrangement, das Maschinenwesen sogar in lebensgefährlicher Weise verwahrlost. Beides stand ausdrücklich unter der „Leitung" des Hrn. Direktors Lehmann. Ihm also verdanken wir den unglaublich arnseligen Palast Flottwells, ihm die großartige Zusammenstellung eines grobgemalten alten Gemäuers, ihm den kleinen „königlichen Aar", ihm die Erscheinungen, die nicht erschienen, ihm die fehlenden Blumen, „wie sie nur des Indiers Träume schmücken", ihm die stockenden Flugwerke, ihm das mit Hindernissen kämpfende Schiff des Bettlers, ihm die hängen bleibenden Dekorationen, die verwechselten Koulissen, die den Dienst versagenden Verwandlungen, die offenbleibenden Versenkungen, die aus dem Suffiten-Himmel herabfallenden Thüren. Ihm dies Alles, dem „genialen" Lehmann! Nun, wir überlassen es dem Leser, über diese „Genialität" nachzudenken, und wären nur begierig, die Lobhudler des „genialen" Mannes dann zu hören, wenn sie auf die Bühne müßten und ihnen „unter der Leitung" dieses Direktors ein genialer Thürpfosten auf den Kopf fiele.

Wiener Konzertbericht.

Ein Beethoven-Schubert-Abend.

Ein äußerst sinnig zusammengestelltes Programm war dasjenige des Beethoven-Schubert-Abends am 20. d. M., veranstaltet zur Restaurirung der Beethoven- und Schubert-Gräber. Selbstverständlich waren es auserlesene Werke der beiden Meister, die, von tüchtigen Kräften, zum Theil in trefflicher Weise vorgetragen wurden. Wir beziehen letzteres ausdrücklich nicht auf die Schlußnummer, denn noch nie haben wir das große Beethoven'sche B-Trio so schülerhaft spielen hören, wie diesmal von zwei „Professoren" und einem sonst ganz braven Musiker. Eilen wir rasch an diesem unglücklichen Schluß vorüber und gedenken wir des reizenden, wenn auch etwas lang ausgesponnenen Schubert'schen Quintetts in C, das die HH. Hellmesberger, Durst, Dobyhal, Röver und Kupfer ganz verdienstlich spielen, gedenken wir vor Allem der Gesangs-Vorträge, an welche sich manche interessante Frage und divergirende Ansicht knüpft, nicht bezüglich des Werthes der Kompositionen, sondern hie und da der Auffassung und Wiedergabe.

Frl. Bettelheim sang des „Mädchens Klage", wenn nicht mit überströmender Leidenschaft, doch sehr achtsam schattirt, und dabei mit rühmenswerther Korrektheit. Im „Tod und das Mädchen" machte der längere zweite Theil, dank der schönen Stimme und dem ruhigen Ausdruck, den erwünschten

Eindruck. Dagegen war die kurze Einleitung („Das Mädchen") zu schnell und zu stark. — Das Solo im Ständchen (Text von Grillparzer) wurde auch etwas zu stark betont, während der Chor der Idee des Dichters wie des Komponisten besser entsprach.

Hr. Panzer sang den „Kreuzzug" viel zu langsam, die frommen „Rittersleut" kamen gar nicht von der Stelle, und überdies fehlte der wunderbaren Schlußreflexion des „Mönichs" jegliche Innerlichkeit. Weit tüchtiger sang Hr. Panzer darauf den „Wanderer".

Fr. Bockholz-Falconi und Hr. Ander sangen je zwei Beethoven'sche Lieder. Die erstere bewährte namentlich in „Wonne der Wehmuth" ihre feine Auffassung und Methode. Letzterer sang das „Andenken" mit inniger Empfindung; „Kennst du das Land" war nicht so gut: der Anfang zu schnell, nicht träumerisch genug, wogegen das drängende „Dahin" ja erst kontrastiren soll.

Der Singverein, unter Herbeck's Leitung, brachte die „Ehre Gottes" von Beethoven und „Litanei am Allerseelentage" von Schubert zum Vortrag, jenes viel zu langsam, dieses fein nüancirt.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Waldemar".) Am 10. Januar wurde „Waldemar", Schauspiel in 5 Akten von G. zu Putlitz, zum ersten Male auf der k. Bühne aufgeführt. Der Verfasser hat sich durch sein Schauspiel auf die Seite Derer zu stellen bemüht, denen die bis jetzt erforschten historischen Beweismittel hinlänglich Ueberzeugung und Glauben eingeflößt haben, den in der Geschichte für echt und falsch bezeichneten Markgrafen Waldemar von Brandenburg unbedingt für echt zu halten, — ohne jedoch für seine Ansicht ein neues, noch nicht bekanntes Quellenelement anführen zu können. Dabei will es ihm aber auch nicht gelingen, mit seinem Drama unser Interesse dauernd gefangen zu nehmen. Hätte es ihm belieben wollen, sich auf den geschichtlichen Boden von Willibald Alexis, den dieser in seinem meisterhaften „falschen Waldemar" eingenommen, und den der fleißige Verfasser doch mit großem Nutzen gelesen, zu stellen, so würde es ohne Zweifel dem dramatischen Dichter gefrommt und er uns vermuthlich zu einem wirksamen Bühnenstück verholfen haben. Der Grund, warum von ihm dieser Weg nicht eingeschlagen ward, lag wohl darin, einer etwaigen Vergleichung mit Schiller's „Demetrius" möglichst auszuweichen. Putlitz' Schauspiel stützt sich meist auf Erkennungs- und Richterkennungsszenen, die zuletzt, wenn gleich die gefällige, theilweise poetische Sprache mit Zeitanspielungen gewürzt ist, ermüden. Bis zum dritten Akt zeigt sich noch eine ziemlich geschickte Mache, die uns in Spannung erhält; von da ab läuft das Werk in den märkischen Sand. Ebenso der oft etwas forcirte Beifall. — Hr. Dessoir (Waldemar) hielt seinen Held:n wacker; nur die Kunstpausen streute er zu verschwenderisch aus. Gilt doch nach Iffland eine über einen langgezogenen Athemzug dauernde Pause nicht mehr als eine solche. Fr. Crelinger (Agnes) spielte, abgesehen von der merklichen Kraftabnahme, vorzüglich. Das Zusammenspiel war gerundet, wobei vornehmlich Frl. Bergmann (Jageberg) und den HH. Karlowa (Ludwig), Döring (Pförtner) das Verdienst gehört. Die Ausstattung war würdig.

A. G.— **Braunschweig.** („Don Juan"-Libretto. Engagements. Novität. „Göß".) Der Direktor unseres Hoftheate s hat den mißglückten Versuch gemacht, das Libretto zum „Don Juan" durch eine Umarbeitung dem Verständniß des Publikums näher zu bringen; namentlich sind die neuhinzugeschriebenen Dialoge überreich an unschönen Redewendungen, Geschmacklosigkeiten und Absurditäten. — Unsere Oper soll durch das Engagement der Fr. Beringer aus Dessau für den Austritt der Fr. Skalla-Borzaga entschädigt werden. Fr. Beringer gefiel bei ihrem einmaligen Gastspiel als Lucia entschieden; sie zeigte sich als routinirte und musikalisch gebildete Sängerin von angenehm klingender Stimme. Von einer befriedigenden Lösung der Tenorfrage verlautet noch nichts. Wahrscheinlich wird sich das Wiederengagement des Hrn. Mayr denn doch als gerathen erweis.n. Als Novität steht „Die Rose von Erin" von Benedikt zu erwarten. — Im Schauspiel hat eine Novität aus dem Französischen: „Die Ehestandsdiwaliden" einen sehr günstigen Erfolg gehabt. Die Rolle der lebenslustigen Schwiegermutter wurde von Fr. Otto-Thate mit sprudelnder Laune gespielt; neben ihr war Hr. Hillt als jun,er Ehestandsdivalide sehr ergötzlich. Das Ganze wurde recht günstig aufgenommen. — Nachträglich müssen wir noch einer Wiederaufnahme des „Göß von Berlichingen" gedenken, und zwar hauptsächlich deshalb, weil diese Darstellung, trotz des ablehnenden Verhaltens des Publikums, in andern Zeitungen hervorgehoben und als Muster gepriesen wurde. Mit Ausnahme der Fr. Otto-Thate, (Adelheid), war Niemand von besonderer Bedeutung; geradezu ungenügend aber erschienen Hr. Brunner als Göß und Hr. Molter als Lerse. Wir begreifen überhaupt nicht, wie Hr. Schütz dazu kommt, einen Darsteller, wie Hrn. Brunner, der in seiner Art ganz brauchbar sein mag, zu Rollen zu verwenden, den n derselbe entschieden nicht gewachsen ist. Dazu rechnen wir u. A. auch den alten Galotti in der „Emilia". Diese und ähnliche Rollen spielte früher Hr. Schütz selbst. Das Publikum hat nun bekanntlich gegen spielende Direktoren eine gewisse Abneigung, auch war die etwas spießbürgerliche Darstellungsweise des Hrn. Schütz nicht immer unbedingt zu loben — wenn wir jedoch an seiner Stelle mit Hrn. Brunner vorlieb nehmen sollen, so möchten wir Hrn. Schütz dringend bitten, diese Rollen wieder zu übernehmen.

!! **Graz.** (Konzert. Gounod's „Margarethe".) Sonntag den 4. Januar hat das Konzert für den Gründungsfon's des akademischen Gesangvereins stattgefunden. Den Beginn desselben bildete eine vom jungen Hörer der Rechte Hrn. Fuchs komponirte Fest-Ouverture. Der Komponist hat sich ohne Mittel und Unterstützung aus eigenem inne-

ren Fleiße seine künstlerische Laufbahn erst schoffen müssen. Noch vor zwei Jahren hat er als Tanzmusikspieler fungiert, einzelne Tanzpieeen componirt, inzwischen aber fleißig studirt und sich im Herbste durch eine von ihm componirte und zur Aufführung gebrachte Messe hier verdienten Ruf erworben. Wenn nun auch die heutige Fest-Ouvertüre noch Eingriffe in den Charakter aller mögl chen Gattungen Musik, und einen regellosen bunten Styl enthält, so zeigt sie doch ein hervorleuchtendes Talent. Hr. Fuchs hat das ganze Konzert dirigiert. Der Ouverture folgte ein Prolog, gesprochen von Hrn. Kufer, wie es hier heiß': „Schüler des Hrn. Löwe," gleichfalls einem jungen Manne, der die Studien verlassen und hier auf der Bühne in drei bis vier Rollen debütirt hat. Warmes Gefühl und Verständniß sind vorhanden, die Aussprache (Artikulation) ist fehlerhaft, und nur wenn diese gründlich gebessert werden kann, ist ein Fortschritt auf der Bühne denkbar. Zwei von Hrn. Joh. v. Zwiedinek vorgetragene Pieeen auf der Violine zigten richtige musikalische Auffassung bei unvollkommener Technik und schlechter Geige. Eine Deklamation des Frl Roth, ein paar Männer-Chöre, ein Soloquartett und die „Tell"-Ouvertuee sind eben nur der Vollständigkeit wegen zu nennen; dagegen verdienen eine nähere Besprechung die Gesangsvorträge der Frl. Gabriele und Angela Sterger; e.stere wurde von uns in diesen Blättern schon beim vorjährigen Frauenvereinskonzerte besprochen. Frl. Gabriele Sterger sang eine Cavatine aus der „Euryanthe" befangen und vom Orchester schlecht begleitet, daher wir an diese Nummer keinen Maßstab anlegen; dagegen sang das Fräulein das Lied „Willkommen" von Beethoven mit Ausdruck und „Vöglein im Walde" von Weiß mit Entfaltung einer in der Mitte und Höhe weichen und sympathischen Stimme, andererseits großer Fortschritte in der Gesangskunst. Frl. Angela Sterger hat eine weniger schöne Stimme (tiefen Mezzo-Sopran), noch keinen gleichartigen Ausgleich, dagegen eine gewinnende Frische und Lebendigkeit des Vortrags. Die beiden Fräulein sangen auch noch zwei Duette von Mendelsfohn. Die Präzision, feine Nuancirung und das volle von keinem Theile im geringsten durch Hervortreten gestörte einheitliche Ineinandergreifen der beiden Sopranstimmen haben wir lange nicht in ähnlicher Art gehört. — Am 12. Januar war die zweite Aufführung von Gounod's „Faust" bei sehr vollem Hause zum Benefice des Tenors Hrn. Groß. Das allgemeine Urtheil über die Oper belobt den dritten und den Schluß des fünften Aktes. Die beiden ersten Akte finden wenig Anklang. Hr. W. Treiber brachte einen sehr schätzenswerthen Aufsatz mit kritischem und historischem Detail über die Oper. Die Aufführung ist unsern Kräften angemessen, Hr. Groß sehr gut, Hr. Lorrmann schlecht, ordinär in Gesang und Spiel, Frl. Kreuzer: angenehme Erscheinung, Gesang mangelhaft, im Forte unschön, im Piano theilweise recht lieblich. Die Ausstattung ist glänzend. Der Landesausschuß soll das Ballet gestrichen haben, wenn das noch das Konsistorium gethan hätte!!

gg. — **Graz.** (Novitäten im Schauspiel. Personal.) Unter den jüngsten Novitäten befindet sich der „Gesandtschaftsattaché" und „Nach vier Uhr Morgens". Das erstere, eine geistreiche französische Arbeit voll Witz und Charakteristik, machte, wie überhaupt alle feinen Lustspiele, so viel als keine Wirkung, so daß es das zweite Mal schon vor einem sehr schwach besuchten Hause gegeben wurde. „Nach vier Uhr Morgens", eines etwas derbe Waare, gefiel auch unserem derberen Publikum schon etwas besser. — Von klassischen Dramen bekamen wir nur Schiller's „Räuber", „Fiesko", „Wallensteins Lager" von ersterem Novitäten Rosenthal's „Deutsche Komödianten" und Gustav v. Meyern's „Heinrich von Schwerin" zu sehen. Die Aufnahme der beiden letzteren war eine ziemlich laue. Zum ersten Male gingen die „Komödianten" als Benefizvorstellung unseres verdienstvollen Schauspielers Hrn. Schweickhardt in Szene, der die Rolle des Prehauser spielte, und hatten das Publikum bis nahezu halb eilf Uhr in Aufmerksamkeit gehalten, was man sich hier nicht gern zum zweiten Male anthun läßt. Darum fand auch ihre zweite Aufführung fast vor leeren Bänken statt. Die Bitterkeit, mit der die hiesige Kritik dem Stück zu Leibe ging, nimmt sich gegenüber der Gnade, welche Meyern's Drama vor ihr gefunden, geradezu komisch aus. „Heinrich von Schwerin" errang kaum einen succès d'estime. — Wenn wir schließlich noch der „Waffen der Intrigue" eines hiesigen Autors, Hr. v. Gebler, gedenken, so geschieht es lediglich, um die durch eine ausgedehnte Reklame in Wiener Blättern erregeleitete öffentliche Meinung zu berichtigen. Der Beifall der Freunde des Verfassers kann uns über den innern Werth des Stückes nicht täuschen. Sein Stoff ist aus einem vielgelesenen Roman entlehnt und mit einigem Geschick, aber einer etwas zu gewissenhaften Anlehnung an's Original in Szenen und Akte verkheilt. Die unsittliche Grundidee, daß der Zweck die Mittel heilige, sowie das ziemlich verwickelte Intriguenspiel, das ewige Kommen und Gehen der Personen, versetzte die Zuschauer in jene peinliche Situation, in der man statt mit dem Helden nur mit dem Autor Mitleiden zu haben anfängt. Die Sprache des Stückes streift oft geradezu an die banale Alltagsprosa des niedrigen Bürgerthums. — Für die nächste Zukunft stehen uns wieder zwei Früchte der dramatischen Muse hiesiger Dichter in Aussicht, nämlich „Kanut der Lapidenfürst" von Heinrich Penn und „Maria v. Brabant" von Albert Guzmann. Unter den hiesigen neu Aquirirten Schauspielern befinden sich einige schöne Kräfte. Hr. Weiffe aus Berlin für Heldenrollen, besitzt ein glückliches Aeußere und eine schöne dramatische Begabung. Nur ist seine singende Redeweise mitunter störend. Hr. Barnay, der sich in neuerer Zeit aber mit wenig Glück auch in der Journalistik versuchte, gibt sich viel zu wenig Mühe, die Erwartungen auch nur halbwegs zu befriedigen, zu denen sein Talent berechtigt. Er spielt leger, dabei oft manierirt und schablonenhaft und hat als Lndovici dem Publikum am meisten entsprochen. Einen neuen Kunstjünger und Schüler Löwe's, Hr. Kufer, der in „Dr. Robin", den „Karlsschülern" und im „Gesandtschaftsattaché" debütirte, kann eine sehr günstige Stimmung entgegen. Talent ist demselben nicht abzusprechen, allein es fehlt ihm an nothwendiger Stärke der Stimme und an einer tüchtigen Schule. Von den weiblichen Theile des neuen Theaterperso'als verdient besonders Frl. Paulmann genannt zu werden. Ihr Spiel ist durchdacht und seelenvoll, und ihre Verwendbarkeit eine so vielseitige, daß wir darin fast eine Gefahr für die künstlerische Durchbildung des Fräuleins finden. Bedeutender dramatischer Fond ist auch dem Frl. Roth nicht abzusprechen, allein sie wirthschaftet damit nicht gar haushälterisch

Lokales.

Hermann Herzenskron †. — Herzenskron war seiner Zeit ein beliebter Volkslustspieldichter. Die „Modethorheiten", womit er vor mehr als fünfzig Jahren debütirte, erlebten über hundert Wiederholungen. Obwohl er vorzüglich für das Carltheater schrieb, so versah er bei der Fruchtbarkeit seines Talents und seiner Gewandtheit auch andere Bühnen, darunter das Burgtheater mit seinen Erzeugnissen. Außerdem schrieb er noch für Almanache und Journale humoristische Aufsätze, die gern gelesen wurden. Dabei stand er mit fast allen literarischen Persönlichkeiten Wiens in Verbindung, war wegen seiner Gutmüthigkeit und Gefälligkeit überall gern gesehen und gehörte zu den Freunden Bäuerle's, Saphir's, Castelli's und Weidmann's. Seit dem Tode eines hoffnungsvollen Sohnes schwand sichtlich seine physische und geistige Kraft, bis sich im Laufe dieser Woche die Nachricht von seinem am 19. d. M. erfolgten Tode verbreitete. Er war 73 Jahre alt.

Der Kikeriki ist in einen Storch verwandelt worden! Von der Censur nämlich. Die neue Posse des Hrn. Th. Flamm, (am 17. d. M. im Carltheater gegeben) welche unter ersterem Titel dem Redakteur des beliebten Witzblattes huldigen wollte, mußte unter letzterem die Apotheose dem Storche weihen, bei welcher Umwandlung dem Verfasser nach ein guter Theil des Stückes, sammt Wortwitz Anspitz in die Brüche ging. So wenig wir geneigt wären, gegen ein Stück Nachsicht zu üben, aus welchem in seiner übrig gebliebenen Gestalt nicht ein Funke dramatischen Talentes hervorleuchtet, so wenig können wir uns, Angesichts einer so bedauerlichen Verstümmlung, auf eine scharf detaillirte Kritik einlassen. Der Verfasser hätte besser gethan sein Stück zurückzuziehen. Wenn dasselbe übrigens am ersten Abende gleich bei der ersten Szene durchzufallen begann, so möge sich der Verfasser beim Direktor und Regisseur ganz extra bedanken (was jedenfalls besser wäre, als den Souffleur cornum pomlo anzufahren), denn gleich Anfangs erregte das Nichterscheinen eines Geistes () die unerwünschte Lachlust des Publikums. — Frl. Herzog, Hr. Friese und Hr. Matras, welch Letzterer namentlich ungemein drastisch spielte, bestrebten sich nach Kräften, den Schiffbruch zurück zu halten, was ihnen aber nur theilweise gelang.

G. — **In der Josefstadt** wurde verflossene Woche „Der Teufel des Goldes", Volksstück mit Gesang in vier Akten von A. Carl, beseitigt, da sich nach wenigen bescheidenen Experimenten mit ihm — er war am 17. d. zum ersten Mal vor das Lampenlicht getreten — herausstellte, daß er sich nicht zu Geld machen lasse, eine Wahrheit, die sich die Direktion von früheren Versuchen mit Stücken ähnlicher Farbe hätte abstrahiren können. Die Handlung des Stückes war allerdings leidlich regelrecht angelegt und durchgeführt, aber das war auch Alles. Der niederträchtige Schlingel von Helden, der ganz in Habsucht aufgeht, konnte außer Ekel kein weiteres Gefühl erregen, weil selbst, wenn er noch weniger Geist gezeigt hätte, ihm Niemand den Sieg schwer machte; seine Ungeschicklichkeit dagegen konnte man höchstens bedauern, daß sie mit ihrer Gutmüthigkeit in solch' gefährliche Nachbarschaft gekommen sei. Dabei wurde unmäßig viel erzählt, was auf eine Roman-Quelle schließen läßt. Ueberdies begreifen wir nicht, warum Bediente, Studenmädchen und Essenverkaufer im stylgerechtesten Hochdeutsch sich bewegen sollen, abgesehen davon, daß Frl. Grün und so manches männliche Bühnenmitglied darin von Haus aus nicht heimisch sind. — Die HH. Jungwirth, Konradi und Leuchert gaben sich redliche Mühe, das Ding durchzubringen.

Eine neue französische Posse von Th. Barrière und L. Thiboust ist am 20. d. M. im Kaitheater unter dem Titel „Ein angenehmer Besuch" gegeben und, wegen Unpäßlichkeit des Frl. Müller, nicht wiederholt worden, was uns, da wir die erste Vorstellung versäumt hatten, zu referiren verhindert. Die Tagesblätter sprechen sich nicht ungünstig über die Novität aus, welche nur etwas zu lang ausgesponnen sei. Auch die Darstellung, namentlich Hr. Ascher, wird gelobt. Nur klagt die „Oesterreichische Zeitung", daß Hr. Ascher allen Mitspielern, namentlich aber Hrn. Rott, das Wort vom Munde wegschnappe.

Ein frühzeitiges Komiker-Talent hat sich in der vielbesprochenen „Verschwender"-Vorstellung geoffenbart. Der kleine Nicolas, Sohn des früheren Komikers und jetzigen Burgtheater-Inspizienten machte sich unter Valentins Kindern in wahrhaft drastischer Weise bemerkbar und dürfte einst, bei vorsichtig mäßigender Anleitung zu einem Lokalkomiker von echtem Schrot und Korn heranwachsen.

Bereits war eine Tomaselli-Frage ausgebrochen. Es scheint erst dieser Tage (also etwas gar sehr nachträglich entdeckt worden zu sein, daß die Witwe Tomaselli einen Regierungsrath und einen kaiserl. Galerie-Inspektor (Engerth) zu Brüdern hat. Ein (etwas langes) Schreiben des Hofschauspielers Meixner an die „Wiener Zeitung" erklärt den Standpunkt des Künstler-Komités gegenüber der genannten Witwe. Einen Abschluß hat die ganze Sache dadurch erfahren, daß Hr. Engerth 8000 fl. zum lebenslänglichen Zinsengenusse für seine verwitwete Schwester deponirte und die nach Tomaselli's Tode zurückgebliebenen Schulden bezahlte. Die Witwe verzichtete demgemäß auf den Ertrag der Wohlthätigkeits-Vorstellung, und derselbe soll nun zur Gründung eines Pensions- und Unterstützungsfondes für hilfsbedürftige Schauspieler Oesterreichs verwendet werden.

Für die Ueberlassung des Carltheaters sammt Hilfspersonal und die „Leitung des Dekorations- und Maschinenwesens" hat Hr. Direktor Lehmann über 800 Gulden beaufprucht und erhalten. Eine starke Summe für die vielen Verhöfe, Dekorationsmängel und Maschinenfehler, sammt herabfallenden Thüren!

„Lumpacivagabundus" soll demnächst mit umgekehrter Besetzung — die Männerrollen durch Frauen, die Frauenrollen durch Männer — im Carltheater gegeben werden. Hoffentlich ist das nur ein schlechter Witz. Als realisirbares Faktum wäre das theatralische Monstrosität sonder Beispiel!

Briefkasten. 18. — 21. Januar: ♂ in Berlin, A. G. in Braunschweig., !! in Graz. Benützt. — H—s. hier: Erhalten. Die Konzertreferate konnten nicht mehr benützt werden. — L. in Stuttgart: Wieren, Taubstummengasse bei Hrn. Fleischel, Nr. 892, 1. Stock — „. in Stuttgart: Wurde durch den Buchhandel expedirt. — gg in Graz: Wird brieflich beantwortet.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 5. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 1. Februar 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 85 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 543, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Mozart's Così fan tutte. — Dresdner Schauspiel- und Opernbericht. — Kölner Musikzustände. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Eglantine“), An der Wien (Novität von Kaiser). — Wiener Konzertbericht (Philharmonisches Konzert u. a.) — Neue Erscheinungen. — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Darmstadt, München, Prag). — Lokales.

Mozart's „Così fan tutte“.

Der Text. — Die Bearbeitungen. — Otto Jahn über die Musik.

Hätte die Wiederaufnahme der obgenannten Oper am 26. Januar stattfinden können, so wäre damit nicht nur der Vorabend von Mozart's Geburtstag, sondern auch der dreiundsiebzigste Jahrestag der ersten Aufführung von „Così fan tutte“ gefeiert worden. — „Così fan tutte“ osia „La scuola degli amanti“, Text von Da Ponte, Musik von Mozart, ging am 26. Januar 1790 zum ersten Male im National-(Burg)-Theater in Szene und wurde bis zu dem am 20. Februar erfolgten Tode Kaiser Josefs vier Mal, im folgenden Sommer noch fünf Mal wiederholt und dann bei Seite gelegt.

„Così fan tutte“ war auf kaiserlichen Auftrag komponirt worden. Da Ponte, der glückliche und geschickte Bearbeiter des „Figaro“ und „Don Giovanni“, hatte es diesmal unternommen, auf Grund einer Erzählung (angeblich einer wirklichen Begebenheit), selbständig einen neuen Operntext zu dichten, ein Versuch, welcher kläglich genug ausfiel, und dessen Schalheit seit siebzig Jahren im Kampfe liegt mit dem Zauber der von Mozart dazu komponirten Musik.

Hätte Da Ponte es einfach auf eine Posse, auf eine italienische buffa im vollen, übermüthigen Sinne des Wortes angelegt, so möchte man sich noch eher damit zufrieden geben, und Mozart hätte sicher nicht nur den Spaß mitgemacht, sondern denselben mit jenem Humor gewürzt, dessen geniale Ursprünglichkeit bei aller äußeren Derbheit aus dem Osmin der „Entführung“ einen so unvergleichlichen komischen Typus geschaffen hat. In „Così fan tutte“ fehlt der Buffo-Charakter im Ganzen, wie die Figur des Buffo selbst, zum tollen Fastnachtsspiel mangelt dem Texte die drastische Steigerung auf rein-komischem Gebiete. Was Da Ponte dem Meister geliefert hat, war nichts als ein flacher Lustspiel-Kanevas im Style der neunziger Jahre, aber ohne bestimmten Charakter, ohne Feinheit im Ton und in der Intrigue, im Einzelnen bühnenkundig zusammengestellt, als Ganzes so unwahrscheinlich, so trivial, so innerlich gemein, daß in der That die ganze Genialität und zugleich die ganze Leichtfertigkeit der Mozart'schen Natur dazu gehört, eine künstlerisch so inhaltslose Aufgabe zu übernehmen, und diese mit so zauberisch idealisirender Anmuth zu lösen.

Wie allgemein der bestrickende Zauber dieser Musik und zugleich die Nichtigkeit, ja die Nichtswürdigkeit des Librettos allenthalben empfunden wurde, zeigt sich am deutlichsten an den mannigfachen Veränderungen, die mit dem letzteren vorgenommen wurden, um dasselbe an und für sich genießbarer zu machen, um nur auf irgend eine halbwegs passendere Weise einen volleren Genuß de

Mozart'schen Musik zu ermöglichen. Keine Oper ist wohl so vielen und mannigfachen Veränderungen und Bearbeitungen unterworfen worden, als „Così fan tutte". In Otto Jahn's mustergiltigem „Mozart" (B. IV, S. 486—551) finden wir hierüber die nachfolgenden Daten.

Nach den ersterwähnten zehn Vorstellungen blieb „Così fan tutte" vorerst vier Jahre liegen und kam erst 1794, in deutscher Sprache, bearbeitet von Giesecke, unter dem Titel „Die Schule der Liebe" im Theater an der Wien wieder zur Aufführung; ferner 1804 in den Hoftheatern (wo bekanntlich Oper und Schauspiel zwischen Burg- und Kärntnerthortheater alternirten), als „Mädchentreue"; 1814 wieder an der Wien nach Treischke's Bearbeitung als „Zauberprobe"; 1819 und 1840 wieder nach der früheren Uebersetzung am Kärntnerthor. In Berlin kam die Oper zum ersten Mal am 6. August 1792 unter dem Titel „Eine macht's wie die Andere" zur Aufführung. Später, 1805, versuchte man es daselbst mit der Breßner'schen Uebersetzung („Mädchentreue"), 1820 mit Herklots' Bearbeitung „Die verhängnißvolle Wette". Am Königsstädter Theater gab man 1826 die ältere Uebersetzung, 1831 eine neue anonyme, welche auch 1832 und 1836 beibehalten, 1846 aber mit einer neuen Bearbeitung von L. Schneider vertauscht wurde. In Prag gab man „Così fan tutte" zuerst italienisch (sofort nach der Wiener Aufführung), später deutsch („Mädchentreue"), 1831 böhmisch und 1838 italienisch, besetzt mit den Schülern des Konservatoriums. In Mailand wurde „Così fan tutte" 1808 und 1814, in Turin 1816, in Paris 1811, 1817, 1820, in London 1828 englisch, in einer Bearbeitung von Arnold, 1842 italienisch aufgeführt.

Die Bearbeitung von Treischke machte Alfonso zum Zauberer und Despina zu einem Luftgeist. In einer Stuttgarter Bearbeitung (1816) von Krebel gingen die Liebhaber erst bei ihrer Rückkehr nach langer Abwesenheit die Wette ein, Despina nahm die ärztliche Kur ohne Verkleidung vor und im zweiten Finale erschien ein wirklicher Notar. Herklots läßt die Mädchen nicht von den verkleideten Liebhabern, sondern mit deren Zustimmung von zwei Freunden auf die Probe stellen; ein Diener, Pedrillo, stellt den Arzt und den Notar vor. In einer älteren anonymen Einrichtung werden die beiden Damen durch Despina von der ihnen gestellten Falle unterrichtet und treiben demgemäß ihren Spott mit den Liebhabern; in ähnlicher Weise sind Arnold und Schneider vorgegangen. G. Bernhard endlich hat im Jahre 1858 für Stuttgart die Veränderung getroffen, daß von den beiden Männern jeder seine Geliebte prüft, und Mehreres im Gang der Handlung und in der Motivirung anders gestaltet. Jahn spricht sich über diese Bearbeitung günstig aus. Bezüglich aller früheren, welche ja doch der eigentlichen Plattheit des Originals nicht sonderlich abhelfen konnten, wird namentlich die Schädigung der musikalischen Charakteristik getadelt, da es ja bei einer Mozart'schen Oper nicht gleichgiltig sein kann, wenn die Personen z. B. nur zum Schein äußern sollen, was die Musik ganz ernstlich nimmt.

Unerwähnt läßt Jahn übrigens eine der glücklichsten Aufführungen von „Così fan tutte" in Dresden 1856, welche, wenn wir nicht irren, zu den seither erneuerten Versuchen den ersten Anstoß gegeben hat. Reissiger hatte die Oper mit der minutiösesten Sorgfalt einstudirt, die Damen Bürde Ney, Krebs-Michalesi und Krall und Hr. Mitterwurzer sangen und spielten vortrefflich und wurden von den HH. Rudolph und Conradi bestens unterstützt, die Szenirung und Ausstattung war ausnehmend tüchtig, — daher der Gesammteindruck, trotz dem Originaltexte, ein ungemein frischer und künstlerisch abgerundeter. Auch die letzte italienische Wiederaufnahme in Wien vom Jahre 1858, mit der Medori, Heusler und Charton, Carrion, Everardi und Angelini, erntete und verdiente die lebhafteste Anerkennung. Vor Kurzem endlich hatten auch die Pariser nach Jahren wieder Gelegenheit „Così fan tutte" zu hören. An und für sich ist daher die Absicht der hiesigen Wiederaufnahme selbstverständlich eine sehr löbliche; nur hängt eben von der Möglichkeit einer allseitig genügenden Besetzung und von der zweckmäßigen Benützung dieser Möglichkeit, ferner von der Einstudirung und Szenirung gar Vieles ab.

Von dem erschöpfenden Urtheile, welches Jahn über Mozart's Musik zu „Così fan tutte" gibt, (dessen Ansicht über den Buffo-Charakter der Oper wir übrigens nicht theilen) wollen wir schließlich im Nachfolgenden das Wesentliche anführen.

„Die nähere Betrachtung der Oper hat gezeigt, wie der Mangel an dramatischer Durchführung der Handlung und Charakteristik der einzelnen Personen

auch die musikalische Darstellung nicht zu vollkommener Entwickelung gelangen läßt; erhebt sich das Libretto nicht wesentlich über das Gebiet der opera buffa, so drückt es auch die Musik vielfach auf dasselbe herab. Wir haben gesehen, wie Mozart die in diesem Genre der Komik unentbehrliche karikirende Uebertreibung in der verschiedensten Weise aus den Bedingungen der Situationen und der Charaktere zu motiviren und in ihrer Anwendung zu modifiziren strebt, um sie als ein wahrhaft künstlerisches Element geltend zu machen; aber er hat es doch nicht ganz vermeiden können, äußerliche Dekorationsmittel an die Stelle psychologischer Motivirung zu setzen. Das zeigt sich namentlich in dem viel häufiger als sonst hervortretenden Bestreben, die einzelnen Züge in den Worten durch den musikalischen Ausdruck sinnlich wiederzugeben; besonders ist die Begleitung überreich an solcher Detailmalerei, während wir das Orchester sonst vorherrschend dazu verwandt finden, die leisen Schattirungen der Seelenstimmungen im Einzelnen auszuführen“. . . . .

„Das Bestreben, dem Geschmack des Publikums gerecht zu werden, geht Hand in Hand mit der Nachgiebigkeit gegen die Sänger. Daß ein solcher Einfluß sich geltend mache, sowohl in der ausgeführten Form einiger konzertirender Arien, wie sie weder im „Figaro“ noch im „Don Giovanni“ angewendet ist, als auch in der sichtlich erstrebten Leichtigkeit und Gefälligkeit der Melodien und ihrer Behandlung, ist bereits bemerkt worden, und es ist nicht zu verkennen, daß in dieser Hinsicht „Così fan tutte“ den besten Opern italienischer Meister näher steht, als irgend einer der übrigen. Freilich verleugnen sie auch so die eigenthümlichen Züge der Mozart'schen Natur, Feinheit und Adel, nirgends, und hier ganz besonders erregt die reiche Erfindungskraft des Meisters Erstaunen, der eine Fülle von reizenden und anziehenden Melodien mit leichter Hand ausstreute, wie kaum sonst irgendwo, die stets das Ohr ergötzen, ohne flach und unbedeutend zu werden. Nicht minder bewundernswerth tritt uns hier seine technische Meisterschaft entgegen, in mancher Beziehung sogar greifbarer als anderswo. Die Anlage der Musikstücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppirung der Stimmen in den Ensembles in der Weise, daß die Erfordernisse der dramatischen Situation und der musikalischen Form zugleich erfüllt werden, ist so fest und durchsichtig klar bei der reichsten Fülle der Ausführung, daß man auch den komplizirten Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt unmittelbar die wunderbare Freiheit und Geschmeidigkeit der Stimmführung, wo es sich um Kombination verschiedener charakteristischer Melodien handelt, die spielende Gewandtheit in der Anwendnng kontrapunktischer Formen zusammen, die das Interesse des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne daß er eine Anstrengung verspürt. Ganz besonders aber überrascht uns in dieser Oper das feine Gefühl für den Wohllaut“ . . . .

„Wenn es unleugbar ist, daß die Oper „Così fan tutte“ als ein Ganzes betrachtet und namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Bedeutung und die im Detail durchgeführte Charakteristik „Figaro“ und „Don Giovanni“ nicht erreicht, so ist eben so wenig zu verkennen, daß einzelne Stücke und gerade die Hauptpartien in überwiegender Zahl Mozart's ganzes Genie und ganze Meisterschaft bewähren, daß uns Seiten seiner künstlerischen Natur hier auf die glänzendste Weise hervortreten, welche in andern Opern gar nicht oder doch nicht so vollkommen zur Geltung gebracht werden, und daß nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen ist.“

Dresdner Theaterbericht.

Reprisen und Novitäten. — „Der Wilderer“. — „Armide“. „Der Wald bei Hermannstadt“. — Tichatscheck.

P. — Die Thätigkeit der Regie des königlichen Hoftheaters beschränkte sich in den drei letzten Monaten des verflossenen Jahres im Schauspiel zumeist auf das Einstudiren und die Vorführung älterer Werke. Zunächst waren es Angely's „Von Sieben die Häßlichste“, dann Scribe's „Erzählungen der Königin von Navarra“, Wilhelmi's „Mit den Wölfen muß man heulen“, Kaisers „Posse als Medizin“ und die „Fürstenbraut“, von der Pr. v. Sachsen, welche neueinstudirt in Szene gingen. Als Neuigkeiten kamen Gerstäcker's „Wilderer“, von Julius Hammer „Zur Wiederkehr“ und von Putlitz' „Der Salzdirektor“ zur Darstellung. — In der Oper wurde neueinstudirt Gluck's „Armida“ und zum ersten Male aufgeführt „Der Wald bei Hermannstadt“ von Westmeyer und Offenbach's „Herr und Madame Denis“.

Dirses Resultat der Thätigkeit an der Hofbühne in einer Zeit, wo sämmtliche Mitglieder hier anwesend sind, ist kein zu bedeutendes, denn der größte Theil der vorgeführten Werke sind kleine, unwichtige Stücke, welche auch wenig Anstrengung zum Einstudiren erforderten. Ebenso sind auch von den Novitäten zwei dahin zu rechnen, nämlich das Stück des im August vorigen Jahres zu Pillnitz verstorbenen Julius Hammer und der Putlitz'sche „Salzdirektor". Das erstere, das einen sinnigen Grundgedanken hat, aber nicht mit Geschick und Gewandtheit ausgearbeitet ist, konnte deshalb, wie auch wegen der ungenügenden Darstellung, nur wenig Erfolg erzielen. Eine günstigere Aufnahme widerfuhr dem schon vor Jahren mit Beziehungen auf das damalige politische Treiben geschriebenen Lustspiele von Putlitz. Das Stück besitzt einen lebendigen und schlagfertigen Dialog und die Szenenfolge ist eine so kurzweilige, daß man kaum Zeit findet, eine etwaige Reflexion über vorkommende Unwahrscheinlichkeiten anzustellen. Frl. Ulrich hatte mit der naiv-dreisten Kleinstädterin Angelika großen Erfolg, obwohl man sich sagen muß, daß dieses Gebiet der Komik eigentlich ihrem Naturell fern liegt. Die Aufnahme war eine günstige und es steht eine öftere Wiederholung zu erwarten, da auch die übrigen Darsteller, die Damen Berg und Guinand, sowie die HH. Heese, Meister und Dettmer ihr Bestes zum Gelingen beitrugen. Nur Hr. Jauner als Kammerdeputirter glaubte durch karikirende Komik seinen Part heben zu müssen und wirkte dadurch mehr lähmend als fördernd.

Gerstäcker's „Wilderer", das einzige größere neue Stück, welches im Zeitraum von mehr als einem Vierteljahr zur Aufführung kam, hat im Ganzen kein günstiges Resultat erzielt, obgleich man ihm edle und klare Diktion, Wahrheit der Situation und befriedigende Entwickelung nicht absprechen kann. Allein die allzu nackte Lebenswahrheit, die Sprache wie sie uns im gewöhnlichen Verkehr entgegentritt, ist nicht das erste Erforderniß eines dramatischen Werkes, da Phantasie und Poesie jedenfalls Hauptbedingungen sind, die in einem derartigen Produkte doch nicht fehlen dürfen und diese letzteren sind es, welche bei Gerstäcker nicht im Vordergrund stehen. Der „Wilderer" hinterläßt die Wirkung, als ob man eine dramatisirte Kriminalgeschichte auf der Bühne ausführen sähe. Den Stoff selbst hat der Dichter schon früher als Roman („Der Wilddieb") behandelt und nur einige Szenen und den Schluß günstiger für die Bühne bearbeitet. Nach drei Vorstellungen ist bis jetzt keine Wiederholung erfolgt, da die Theilnahme des Publikums erkaltete, obgleich Hr. Dawison als Wilderer sich möglichst bemühte, ein ihm wenig zusagendes Rollenfach bestens auszufüllen, und durch Frl. Langenhaun und Frl. Löhn, sowie durch die HH. Porth-Heese und Kramer auf das vorzüglichste unterstützt wurde.

Die Wiederaufnahme von Gluck's „Armide" ist eine dankenswerthe Bereicherung unseres sonst stationären Opernrepertoirs, welches uns sonst die drei Opern Weber's „Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon", wiederholt, ferner Rossini's „Tell", Wagner's „Rienzi", Meyerbeer's „Hugenotten", „Robert der Teufel" und „Dinorah", Auber's „Stumme", Nicolais' „Lustige Weiber", Verdi's „Troubadour", Spontini's „Cortez", Marschner's „Hans Heiling" und Mozart's „Idomeneo", „Die Zauberflöte" und „Figaros Hochzeit" in dieser ganzen Zeit nur je einmal gebracht hat. Die Besetzung der Gesangspartien in der „Armide" ist die beste, die die hiesigen Opernkräfte ermöglichen, nämlich: Fr Bürde-Ney (Armide), Fr. Jauner-Krall, Frl. Alvsleben, Frl. Weber, Fr. Krebs-Michalefi, die HH. Tichatschek, Schnorr, Mitterwurzer, Degele, Eichberger und Schloß. Leider ist wegen des mit Februar beginnenden Urlaubes des Hrn. Tichatschek eine öftere Wiederholung nicht zu erwarten.

Mit größerer Spannung sah man dem Werke eines jungen Komponisten entgegen, welches am 18. Dezember zum ersten Male in Szene ging: „Der Wald bei Hermannstadt", große Oper mit Tanz in drei Akten von Wilhelm Westmeyer. Diese Oper war, wie schon vorher eine kleinere, „Amanda" oder „Gräfin und Bäuerin", früher in Leipzig gegeben worden, und beide Werke hatten sich dort einer freundlichen Aufnahme erfreut, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. „Der Wald bei Hermannstadt", jedoch als die zweite und größere, wie auch in Beziehung auf Text und Musik bessere Leistung, unterzog Hr. Westmeyer, im Verein mit dem Verfasser des Textes, einer sorgsamen Umarbeitung, und in dieser Gestalt kam die Oper hier zur Aufführung. Der Verfasser des Textes hat sich nicht genannt, was auch nichts zur Sache thut, da ein älteres Schauspiel gleichen Namens von Fr. v. Weißenthurn benützt ist, auch schon früher dasselbe Sujet als Operntext behandelt wurde, zu welchem Rößler in Wien die Musik geschrieben und das damals (um 1811) unter den Namen „Elfena"

viel Aufsehen machte. Die Anforderungen, welche man an einen Operntext stellt, sind bei bescheidenen Ansprüchen nach der gegebenen Unterlage des Schauspiels ziemlich genügend erfüllt, die Situationen natürlich motivirt, und, wenn auch im zweiten Akte der szenische Knoten sich etwas unnöthig verwickelt, doch spannend und interessant gestaltet. Die Wahl des Stoffes ist somit keine unglückliche, bietet vielmehr eine reiche Abwechslung der Situationen, sowie Gelegenheit zur Anlage des musikalischen Apparates.

Fragen wir nun, in wie weit die Musik dieser gegebenen Unterlage gemäß sich gestaltet, so kann man nicht sagen, daß die Ausarbeitung mißlungen, sondern vielmehr daß sie bei mäßigen Ansprüchen eine zufriedenstellende ist. Auf hervortretende Originalität kann die Musik allerdings keinen Anspruch machen, doch ist Alles recht solid, und wenn auch nicht fein, so doch ziemlich selbständig erfunden und ausgeführt. Ernste und tiefere Studien hat der junge Komponist noch zu machen, besonders was das Recitativ, die charakteristische Erfindung der Motive und deren Weiterentwicklung anlangt, da Vieles zu lose neben einander steht. Ebenso ist auf eine geistvollere Orchestration und charaktervollere Verwendung der Instrumente künftig noch Rücksicht zu nehmen, da die häufige Verwendung der tiefen Tonlage in den Instrumenten, sowie eine unbeholfene Stimmenführung derselben den Gesang nicht selten deckt. Der gelungenste Theil der ganzen Oper in musikalischer Beziehung ist der zweite Akt, der ein heiteres lebendiges Kolorit an sich trägt, während der erste und dritte Akt durch die Anwendung veralteter musikalischer Formen viel Gedehntes und wenig Erfindungskraft zeigt. Die Besetzung und Ausführung war eine treffliche durch die Damen Bürde-Ney, Baldamus, die HH. Schnorr, Mitterwurzer, Eichberg u. s. w., die Ausstattung in Kostüm und Dekorationen eine durchgängig neue und splendide, sowie auch das ganze Arrangement des Ballets und der Szenerie lobenswerth.

Die zweite Novität im Opernfache: „Herr und Madame Denis“, ist so bekannt, daß es nur der Erwähnung bedarf, daß sie nicht mißfallen hat und öfter als Lückenbüßer benützt wird.

Seit Neujahr haben wir zwei Neuigkeiten gehabt, zuerst eine kleine einaktige Operette unseres vor Kurzem verstorbenen Musik- und Chordirektors Wilhelm Fischer: „Der räthselhafte Gast“ nach einem Lustspiel von Lebrün („Der Räuberhauptmann“) von Räder bearbeitet, welche aber keine große Lebensfähigkeit erwarten läßt, da die Musik außer einem Liede wenig Originelles enthält, und der Text zu abgeblaßt erscheint, um große Theilnahme zu erregen. Die zweite Neuigkeit „Eine kranke Familie“, Posse von Moser und Drost, wird wohl kaum die dritte Vorstellung überleben. Neu einstudirt kam am Neujahrstage, zum ersten Male in der Bearbeitung von Bahlhaas, „Das Leben ein Traum“, von Calderon, und später von Shakespeare „Was ihr wollt“, in der Bearbeitung von Quanter, zur Aufführung. In der Oper geht man jetzt rüstig an das Einstudiren von Rubinstein's „Lalla Rookh“, oder wie sie hier umgetauft ist „Feramor“, um dem Vergleich mit der gleichnamigen Oper Felicien David's zu begegnen. In der ersten Hälfte des Februar soll diese Oper in Szene gehen.

Emil Devrient's Thätigkeit wird sich bis Ende Januar ausdehnen, wonach dann Hr. Dawison Anfang Februar von seinem Urlaub zurückkehren wird.

Ein Fest seltener Art wurde am 27. Januar hier gefeiert. Es waren an diesem Tage 25 Jahre, daß Hr. Eichatscheck zum ersten Male in Auber's Oper „Die Ballnacht“ in der Rolle des Königs als neu engagirtes Mitglied die Bühne des Hoftheaters betrat und seitdem bis heute ununterbrochen die ersten Tenorpartien mit seltener Frische und Kraft ausführte. Es ist dies wohl eine der seltensten Erscheinungen, daß ein Heldentenor nach dreiunddreißigjähriger Theaterlaufbahn noch die Partie des Cortez, mit voller Jugendfrische auch ohne bemerkbare Anstrengung durchzuführen vermag. Eichatscheck ist in 69 verschiedenen Rollen 1416 Mal auf der Hofbühne aufgetreten, unter denen die Opern Weber's und Meyerbeer's an Zahl obenan stehen. Der Jubilar sang den Max 108, den Hüon 77, den Adolar 50 Mal — den Raoul 107, den Robert 73, den Prophet 72 Mal. Zunächst folgen Auber und Wagner: „Masaniello“ 92 Mal, „Rienzi“ 64 Mal, „Tannhäuser“ 50 Mal, „Lohengrin“ 19 Mal ꝛc. Durchschnittlich kommen 56—57 Abende jährlich auf das Auftreten. Es steht zu hoffen und zu wünschen, daß der Gefeierte noch lange in gleicher Rüstigkeit dem Hoftheater erhalten bleibe.

Daß der Tag des Jubiläums von Seiten der Kunstgenossen nicht unbeachtet vorübergehen konnte, ließ sich erwarten. Eine Deputation aus Mitgliedern des Hoftheaters übergab Hrn. Eichatscheck ein höchst geschmackvoll gearbeitetes Geschenk aus Silber, dem später die Ueberreichung des Diploms als königlicher Kammersänger durch Hrn. v. Könneritz folgte. Das überfüllte Haus am Abend

der Vorstellung feierte den Sänger durch reiche Blumenspenden und vielfachen Hervorruf. Ja selbst der König ehrte ihn, nicht nur durch seine Anwesenheit, sondern auch durch Aufstehen von seinem Sitze beim ersten Auftreten des Cortez im zweiten Akte.

Kölner Musikzustände.

Von **Oskar Paul.**

Zur Kölner Musikgeschichte. — Gesangvereine. — Konzerte. — Ferdinand Hiller.

Es dürfte wohl in der deutschen Geschichte selten eine an wichtigen Momenten so reiche und merkwürdige Stadt gefunden werden als Köln. Mit Recht „das deutsche Rom“ genannt, indem es mit seinem erzbischöflichen Sitze im ganzen Rheinlande eine ähnliche Gewalt, wie Rom in Italien ausübt, birgt es auch in seinem Innern eine unübersehbare Menge von Kunstschätzen, von der ältesten Römerherrschaft bis auf die neuesten Zeiten, welche dem Kultur- und Kunsthistoriker ein Material liefern würden, dessen Verarbeitung so manche noch nie zur Sprache gebrachte Nachrichten und historische Entwickelungen zur Folge haben könnte. Ganz besonders würde der mit Sprach- und praktisch-musikalischen Kenntnissen hinreichend ausgerüstete Musikhistoriker unter den in Staub vergrabenen Kirchenarchiven viele interessante Traktate und Arbeiten alter gelehrter Verbreiter des Gregorianischen Gesanges und allerhand kontrapunktische Anfänge der früheren „Mensuralisten“ finden. Wem es vergönnt wäre, diese Archive durchzugehen und genaue Nachforschungen in den mittelalterlichen musikalischen Stiftungen vorzunehmen, die hauptsächlich von einer reichen Bürgermeisters-Frau im fünfzehnten Jahrhundert begründet, im Jahre 1801 in ihrer Fortsetzung behindert wurden: ja, wem es vergönnt wäre, in diesem Reichthume mit glühendem Kunstinteresse und reiner Begeisterung für die Wahrheit der Kunstgeschichte zu forschen und zu sichten, dem möchte die Zukunft vielleicht die Mittel an die Hand geben, wahrheitsgetreuere und belehrendere Beiträge zur Kunstgeschichte zu liefern, als sie heutzutage von den ästhetischen Phrasenheiden in allzugroßer Quantität geboten werden. Ein hier nothwendiger Rückblick in die Geschichte zeigt uns, daß zu Köln im Mittelalter der Anfang zum geordneten Kontrapunkt gemacht wurde, da sich ja hier im dreizehnten Jahrhundert (nicht im elften Jahrhundert wie z. B. Fetis irrig bemerkt) die Blüte des bedeutenden Franco von Köln entfaltete, dessen Verdienste ein Doni (im sechzehnten Jahrhundert), ein Gafuri (im fünfzehnten Jahrhundert) und die noch älteren Schriftsteller über Mensuralmusik, z. B. Marchettus von Padua, Robert de Handlo, Johann de Muris ꝛc., mit goldenen Buchstaben preisen, und dessen schriftstellerischer Nachlaß glücklicherweise von dem verdienstvollen Fürst-Abt Gerbert von St. Blasien der Oeffentlichkeit übergeben wurde. Die in neuerer Zeit vielfach angezweifelte Herkunft Franco's bringen Doni und Spataro in's Klare; doch viel giltiger ist das persönliche Zeugniß Franco's, der in einem handschriftlichen Traktate folgendermaßen beginnt: „Ego Franco de Colonia etc.“

Besagter Zweifel wurde durch Pater Martini verbreitet, der ihn in seinen Werken „Parisiensis“ nennt, aus dem einfachen Grunde, weil Franco in seinen mittleren Lebensjahren seinen Aufenthalt einige Zeit in Paris nahm. Von Köln ging also das wissenschaftlich-polyphone Kunstleben aus; es pflanzte sich fort auf die Niederländer, welche wiederum die Lehrer der berühmten italienischen Schule wurden, deren Gipfelpunkt in Palestrina zu suchen ist. Durch Calvinus, den gelehrten theoretischen Schriftsteller im sechzehnten Jahrhundert, wurden zunächst in Mitteldeutschland die musikalischen Lehren in leicht faßlicher Form verbreitet, so daß es für seinen nächsten Nachfolger Gumpelzheimer, Schütz u. A. nicht schwer wurde, die noch komplizirtere Theorie des Mittelalters auf unser heutiges, einfacheres Tonsystem zurückzuführen. In Sebastian Bach vereinigte sich der Genius mit der Wissenschaft, doch so, daß der erstere die letztere beherrschte und dieselbe nur als Gedanken-Ausdrucksmittel verwerthete. Das Experimentiren hörte mit der Vollendung des theoretischen Kunstgebäudes auf. In der Folge waren es Haydn und Mozart, die auf Bach'schem Grunde stehend ihre Strahlenlichter in die beglückten, empfänglichen Herzen der Wiener warfen, und jetzt ging auch in nächster Nähe von Köln eine Sonne auf, die später wiederum in Wien im schönsten Strahlenglanze erschien und die Mit- und Nachwelt mit ihrer himmlischen Wärme beglückte. Ludwig van Beethoven war diese Sonne, die am 17. Dezember 1770 zu Bonn am Rhein ihr erstes Morgenroth verkündete.

Die Werke Beethoven's wurden zuerst mit in Köln anerkannt und verbreitet, da hier für die richtige Auffassung derselben der enthusiastische Verehrer Beethoven's Bernhard Klein eifrig bemüht war. Dieser letztere, ein geborener Kölner, übte überhaupt als Dirigent des Domchores einen bedeutenden Einfluß auf die musikalische Entwicklung seiner Vaterstadt aus, und von seiner Zeit her datirt sich die musikalische Bedeutung Kölns.

Vor fünfzig Jahren also war es, wo in Köln mehrere für die Kunst begeisterte Männer zur Gründung zweier Vereine zusammen traten, die jetzt noch die Namen: „Musikalische Gesellschaft" und „städtischer Gesangverein" tragen. Die musikalische Direktion beider Vereine liegt jetzt in den Händen des vortheilhaft bekannten Pianisten, und was mehr sagen will, des trefflichen Musikers Ferdinand Breunung. An jedem Sonnabende findet in der „musikalischen Gesellschaft" vor den inaktiven Mitgliedern und eingeführten Gästen eine musikalische Aufführung statt, wo hauptsächlich Orchesterstücke, namentlich auch unbekanntere zu Gehör gebracht werden. Außerdem ist es der Zweck dieser Sozietät, jungen Talenten hilfreiche Hand zu bieten und ihnen die Einführung in die Oeffentlichkeit zu erleichtern. Sowohl Kompositionen wie Instrumentalvorträge junger Musiker werden mit liebenswürdiger Aufmerksamkeit entgegen genommen und durch angemessene Beurtheilung hinreichend beachtet, so daß die Strebsamkeit und weitere Entwickelung derselben entsprechend genährt und gehoben wird.

Der „städtische Gesangverein" ist ein gemischter Chor, welcher die Partituren älterer und neuerer Meister mit sorgfältiger Genauigkeit zu interpretiren sucht und nicht wenig zu den gelungenen Aufführungen in den „Gürzenich-Konzerten" beiträgt, auf welche wir weiter unten ausführlicher zu sprechen kommen. — Die beiden genannten Vereine feierten am Cäcilientage (22. November) ihr 50jähriges Stiftungsfest durch ein Vokal- und Instrumental-Konzert im großen Saale des Kasino. Die Eröffnung des Konzertes geschah mit der „Freischütz"-Ouvertüre, worauf Hr. Hofschauspieler Deetz einen eigens hiezu gedichteten Prolog von Hrn. Professor Bischoff, dem anerkannt trefflichen Philologen und musikalischen Kritiker des Rheinlandes in richtiger Auffassung sprach. In diesem Prolog wurde durch geistreiche Hinweisung auf die Kunst-Heroen Händel, Haydn, Mozart und Beethoven die klassische Richtung, welche beide Vereine vorzugsweise vertreten, in sinniger künstlerischer Form dargelegt. Hierauf folgte in guter Ausführung „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven und Mozart's reizendes Doppelkonzert für Violine und Bratsche mit Orchester, welches letztere die HH. Konzertmeister F. Grunwald und O. v. Königslöw mit vortrefflichem Vortrage zu Gehör brachten. Nicht minder trefflich ging die „erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, als wirkungsvoller Abschluß des Programmes. Tags darauf fand im großen Gürzenich-Saale als Schlußfeier ein Festmahl statt, bei welchem der Kölner Humor aus allen Quellen sprudelte und die Lachmuskeln bis zur Erschöpfung in Bewegung setzte.

Zwei andere Vereine in formell ähnlicher Organisation wie die eben bezeichneten, verdienen auch Anerkennung, sie möchten jedoch nicht so künstlerisch eingreifend und wirksam erscheinen, obwohl sie mit Umsicht geleitet werden.

Der Männergesang ist nämlich vertreten durch den „Sängerbund" und den „Männergesangverein". Ersteren dirigirt der talentvolle, gut musikalisch gebildete Sänger Bitter. Obwohl seit noch nicht langer Zeit Dirigent dieses Bundes hat er doch durch seinen Fleiß und sein angebornes Direktionstalent die Mitglieder im Gebrauch ihrer Stimmen dahingebracht, daß im Ensemble vortreffliche Reinheit und Nüancirung nebst ausgezeichneter Textaussprache wahrzunehmen sind. Hiezu kommt, daß ihm jüngere, frischere Stimmen zu Gebote stehen, als dem Dirigenten des „Männergesangvereins", Hrn. Weber, und somit kräftigere, wie zartere Lieder in gleicher Vortrefflichkeit zur Ausführung kommen können, wogegen sich Hr. Weber mehr auf säuseludes Verschwimmen beschränken muß, das aber auch bis zur raffinirtesten Virtuosität gebracht wurde.

Diese genannten Vereine, so verschieden ihre Tendenzen an sich sind, konzentriren ihre ganze Kraft bei den Aufführungen in den Gürzenich-Konzerten unter der Leitung des städtischen Kapellmeisters Ferdinand Hiller. Bevor wir eine Charakteristik dieses ausgezeichneten Mannes zu geben versuchen, wollen wir in Kürze die im Gürzenich stattgehabten Aufführungen hervorheben. Was die Programme anbelangt, so ist hier der Ort, es offen auszusprechen, daß dieselben in jeder Weise künstlerischer geordnet sind, als es in voriger und auch in der ersten Hälfte dieser Saison in den Leipziger Gewandhauskonzerten der Fall war. Auch die Ausführung in Bezug auf Orchester- und ganz besonders Vokalkom-

positionen dürfte weit über den Leipziger Leistungen stehen. Hiezu trägt nicht wenig die unter den Mitwirkenden bestehende Einigkeit bei, die immer so wohlthuend und erquickend auf den unbefangenen Zuhörer wirkt. Frei von aller Einseitigkeit wählt auch die Direktion nur solche Werke, die auf künstlerische Bedeutsamkeit Anspruch machen können.

Im ersten Konzert fesselten besonders die Vorträge des Hrn. Stockhausen (Arie aus „Der Tod Jesu“ von Graun, Arie aus „Oedipe à Colone“ von Sachini und mehrere Lieder von Mendelssohn, Schubert und Schumann) und riefen im Publikum ein wahres Entzücken hervor. Hr. Grunwald errang mit dem Vortrage eines Violinkonzertes von Spohr wohlverdienten Beifall. Von den zur Aufführung gebrachten Chorliedern von Gade, Mendelssohn und Hauptmann gebührt dem „Abendliede“ des Letztgenannten unbestritten der Preis; es möchte überhaupt in einem so engen Rahmen selten eine so vortreffliche melodische Stimmführung innerhalb der harmonischen Grenzen zu finden sein. Das ganze Programm wurde mit der „Oberon“-Ouverture schwungvoll eröffnet und mit der Sinfonia eroica würdig geschlossen. Zwischen diesem und dem zweiten Gesellschaftskonzert liegt das Volkskonzert, welches Stockhausen am 28. Oktober vor mehr als 2000 Zuhörern im großen Saale des Gürzenich gab, ähnlich wie es Joachim in den Monday popular Concerts in London und Vieuxtemps in den Concerts populaires de Musique classique in Paris gethan haben. Er sang hier mit vortrefflicher Disposition den Liederkreis „Die schöne Müllerin“ von Wilhelm Müller, komponirt von Franz Schubert. Ueber den künstlerischen Vortrag und wahrhaft kolossalen Erfolg etwas zu sagen, möchte bei Stockhausen's allgemein anerkannter Meisterschaft überflüssig erscheinen. Hr Hiller führte die Klavierbegleitung mit seinem großen, weichen Tone ganz bezaubernd schön durch. Frl. Pauline L'Arronge, vom hiesigen Stadttheater, sprach den Prolog und zwischen den Gesängen die drei von Schubert nicht komponirten Gedichte ziemlich natürlich, doch mit zu schwachem Organ und zu wenig Innerlichkeit.

Im zweiten Gesellschaftskonzert im Gürzenich am 4. November wurde zum Andenken an Mendelssohn das Oratorium „Paulus“ aufgeführt. Von den fünf Aufführungen, welche wir erlebt haben, war diese die bedeutendste. Wer niemals einen niederrheinischen Chor gehört hat, kann sich von der Präzision, der Fülle und Leichtigkeit in der Ansprache der Stimmen kaum eine Vorstellung machen. Die Stärke des Chores, gegen 200 Personen, wurde außer von dem Orchester noch von der in dem herrlichen Saale aufgestellten Orgel unterstützt, welche die Choräle und Kadenzen in den Chören zu ganz besonderer Wirkung brachte. Die beste Nummer war der Schlußchor des ersten Theiles „O welch eine Tiefe des Reichthums“ in F-dur. Der kräftige Eintritt der Tenorstimmen im siebenten Takte, der im achten Takte vom Sopran kanonisch beantwortet wird, wozu sich der Alt im neunten Takte in freierer, nur rhythmisch bezeichneter Nachahmung gesellt, welches harmonische Bild durch den kanonischen Eintritt des Basses auf der nächst höhern Stufe der Grundtonart vervollständigt wird,— all dieses einzelne Hervortreten der Stimmen ließ so recht die Frische, Kraft und Sicherheit der Sänger erkennen. Die Soli waren vertreten durch Frl. Adeline Büchner aus Köln, Frl. Adele Asmann aus Barmen, Hrn. Gunz aus Hannover und Hrn. Heinrich Beer aus Bremen. Sie waren sämmtlich an ihrem Platze; doch dürfte die Palme dem Wiener Sänger Gunz gebühren. — Als in der zehnten Stunde Abends die Schlußakkorde ertönten „Lobet den Herrn“ ... da mochte wohl manches empfängliche Herz an den dahingeschiedenen Meister denken, der an demselben Tage und zu derselben Stunde im Jahre 1847 seine edle Seele aushauchte ...!

Im dritten weniger bedeutenden Konzerte am 25. November heben wir die Solovorträge des Hofkonzertmeisters Lauterbach aus Dresden (neuntes Konzert für die Violine von R. Kreutzer und Violinkonzert von Sebastian Bach) ganz besonders hervor. Hr. Lauterbach dürfte zu den besten Spielern im klassischen Style gehören. Wir hörten ihn in einem Privatzirkel die erste und zweite der sechs Sonaten von Bach und drei von den reizend gearbeiteten kanonischen Stücken für Violine und Klavier von Ferdinand Hiller (Hauptmann gewidmet) vortragen. In beregtem Konzert errang Frau Hempel-Kristinus, großherzoglich hessische Hofopernsängerin, mit ihrer zwar umfangreichen, aber in der Höhe schneidenden Stimme durch den Vortrag der Arie aus „Donna Caritea“ von Mercadante und in „Orpheus“ in der Szene mit dem Chore der Furien weit weniger Erfolg, als Hr. Lauterbach. Die mangelhafte Aussprache der Vokale und das widernatürliche Anwenden eines heulenden Portaments können freilich keinen besonders günstigen Eindruck hervorbringen. Die Ausführung der Orchestersachen — „Leonoren“-Ouvertüre

Nr. 1 von Beethoven und C-dur-Symphonie von Schubert — war meisterhaft.

Das vierte und letzte Konzert im Jahre 1862, am 16. Dezember, brachte die kurze, reizende Symphonie in D-dur von Mozart. Die Stimmung war in den noch nicht warm geblasenen Holz- und Blechinstrumenten zu Anfang eine etwas unreine, die letzten Sätze wurden jedoch in recht gelungener Ausführung zu Gehör gebracht. Die zweite Nummer bestand in einem neuen „Requiem“ von Bernhard Scholz, k. hannöver'schem Hof-Kapellmeister, welcher seine Komposition mit vielem Erfolge selbst dirigirte. Das Werk an sich zeichnet sich durch würdevolle Haltung und gute thematische Arbeit aus. Letztere dürfte jedoch zuweilen auf Kosten des Wohlklanges angewendet sein und mitunter den Mangel einer produktiven Gedankenkraft fühlbar machen. Bernhard Scholz ist ein Schüler des verstorbenen Dehn in Berlin und der Herausgeber von dessen Harmonielehre. Dehn wandte bekanntlich den größten Theil seiner Aufmerksamkeit auf die Lehre von den Imitationen, und ließ noch vor dem Kursus im doppelten Kontrapunkte allerlei Imitationsarbeiten anfertigen. Es ist daher leicht begreiflich, daß ein in dieser Lehre vorzugsweise Erzogener dieselbe ganz besonders zur Anwendung bringt. Das Werk ist überdies sonst, wie schon erwähnt, sehr achtunggebietend und in den zarteren Partien recht reizvoll, zu welchen wir namentlich das kurze Sätzchen „Sanctus“ rechnen. Im zweiten Theile spielte Hr. Isidor Lelß aus Köln Adagio und Rondo aus dem E-moll-Konzert von Chopin nur stellenweise befriedigend, wogegen Frl. A. Weis im Vortrage der Kirchenarie von Stradella ein richtiges musikalisches Verständniß bekundete. Hr. Gunz sang eine Arie aus der „weißen Dame“ ausnehmend schön. Den Beschluß machte die kräftige, zündende Ouvertüre „Ruy-Blas“ von Mendelssohn.

Die rastlose Thätigkeit Hillers hat Köln zu dieser musikalischen Einigkeit und Höhe geführt, welche kaum von einer andern Stadt Deutschlands überboten werden möchte. Als artistischer Direktor des Konservatoriums, an welchem Woldemar Bargiel, F. Breunung, Königslöw, Grünwald, Derkum, Hompesch u. A. als Lehrer thätig sind, leistet Ferdinand Hiller durch seine Leitung und Unterweisung in der Theorie, Komposition und Musikgeschichte Erstaunliches. Zu der umfassenderen Kenntniß in letzterer Disziplin mag wohl sein früherer Lehrer Baini, der berühmte Biograph Palestrina's, den Grund gelegt haben.

Wir kannten Hiller schon früher aus seinen Kammermusikstücken und auch aus seinen größeren Partituren, von welchen letzteren uns aber noch keine zu Gehör gekommen war. Um so mehr waren wir auf seine „Zerstörung Jerusalems“ gespannt, die wir in Bonn unter Leitung des Kapellmeisters Brambach in einer den Kräften entsprechenden Ausführung vernahmen. Das dramatische Leben in diesem „Konzert-Oratorium“ zündete mächtig und wir können in Wahrheit offen gestehen, daß uns in neuerer Zeit wenige in diesem Genre geschriebene Werke von so prachtvoller Wirkung vorgekommen sind; merkwürdig genug, daß man das Werk auf den Programmen anderer Konzertinstitute so selten verzeichnet findet.

In noch reiferer Meisterschaft zeigt sich Hiller in der Oper „Die Katakomben“. Die Dichtung von Moritz Hartmann, welche die Unterdrückung des Christenthums in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung darstellt, hätte wohl das tragische Moment zu besserer Entwicklung und großartigerem Schluß bringen können; die musikalische Durchführung ist jedoch von der Art, daß sie unbedingt lebhaft interessiren muß, wie die Aufführungen in Wiesbaden und Karlsruhe bezeugen. Möchte diese in unserer Zeit seltene Erscheinung einer guten Oper recht gewürdigt und von allen bessern Theatern beachtet werden! — Köln ist stolz auf den Besitz dieses Meisters; möge es sich diesen Stolz erhalten, dann wird von einem Rückwärtsschreiten, wie in manchen andern Städten nicht die Rede sein, sondern der Spruch: „Res severa est verum gaudium“ das Grundprinzip des Kölner Musiklebens bleiben.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

23. — 29. Januar: „Werner“. — „Die Waise aus Lowood“. „Die Räuber“. — „König Heinrich der Vierte“. — „Der Störenfried“. — „Eglantine“, Schauspiel in 4 A. von C. Mautner, neu (2 Mal).

Φ. — Das neue Schauspiel des Hrn. Mautner hat entschieden gefallen. Den besten Beweis für den Erfolg des Stückes lieferte die zweite Aufführung desselben: das Haus war voll, das Publikum animirt; der Verfasser wurde nach jedem Akte gerufen, und auch einzelne Szenen vom lauten Beifalle des Publikums begleitet. — Wenn wir nun die Ursachen dieses Erfolges kritisch untersuchen wollen, so müssen wir in erster Linie die im Einzelnen, wie im Ensemble musterhafte Dar-

stellung, in zweiter Reihe mehrere sehr wirksame Szenen und packende Attschlüsse, welche selbst der Fr. Birch-Pfeiffer zur Ehre gereichen würden, und erst als drittes Motiv den eigentlichen Grundgedanken und die Handlung des Stückes nennen. Der Grundgedanke ist an sich allerdings ein schöner und echt poetischer, allein um ihn würdig und ergreifend durchzuführen, fehlt Hrn. Mautner die Tiefe der Auffassung und der poetische Sinn. Mit seiner Eglantine wollte Hr. Mautner zeigen, daß einerseits nur ein durch Leiden geläutertes Gemüth die höchste Stufe in der Kunst zu erklimmen vermag, und andererseits, daß für den Auserlesenen die Kunst das Höchste sei, daß sie einen Ersatz für ein zerstörtes Lebensglück bieten und selbst die Liebe bezwingen könne. Daß diese Absicht des Verfassers erst gegen den Schluß des Stückes klar hervortritt, ist ein Fehler, welcher so wie die kleinlichen und prosaischen Beweggründe, welche vorgebracht werden, um das in Eglantine schlummernde Künstlerbewußtsein zu wecken, unsere früher ausgesprochene Ansicht über das, was Hrn. Mautner fehlt, um einen so schönen Vorwurf zu bewältigen, rechtfertigen.

Die Fabel des Stückes ist, wenn man über einige kleine Unwahrscheinlichkeiten und forcirte Wendungen hinwegsieht, recht geschickt erfunden, und der technische Bau, wie bereits angedeutet, mit großer Bühnen- und Effektkenntniß ausgeführt. Den letzteren betreffend, sind nur die beiden Monologe Roden's, in welchen er dem Publikum erzählt, was er gethan, und warum er es gethan, entschieden zu tadeln, und zwar um so mehr, als sie durch die Szene zwischen Roden und der Fürstin, in welcher ohnehin alles des Breitern erzählt wird, vollkommen überflüssig werden. Auch die gewaltsam eingeschobene Episode im vierten Akte, eine bis zum Ueberdruß abgedroschene Szene zwischen einem Theateragenten, einem Musikreferenten und einem Theater-Enthusiasten, welche nur den Gang der Handlung gerade im entscheidenden Momente aufhält, hätte unbedingt ganz gestrichen werden sollen. Was die Charaktere betrifft, so sind sie vom Verfasser eigentlich nur skizzirt, nur in den äußeren Umrissen gezeichnet; die Ausführung hat er den Darstellern überlassen, und ist dabei vortrefflich gefahren. Der schwächste Theil des neuen Schauspiels ist der Dialog. Die Sprache ist wohl durchaus glatt, fließend, man könnte sie salonfähig nennen, aber allzureich an Gemeinplätzen und oft gehörten Phrasen, und da, wo sie sich erheben will, doch ohne eigentlichen Schwung.

Die Darstellung war, wie bereits erwähnt, eine musterhafte. Die Hauptrollen sind in den Händen der Damen Wolter und Bandius, der HH. Förster, Gabillon und Sonnenthal. Was wir diesmal an Frl. Wolter besonders hervorheben möchten, ist das Einheitliche ihrer Leistung. Als der Kulminationspunkt derselben kann die zweite Szene mit dem Doktor im dritten Akte bezeichnet werden. Ihre Toilette war eben so geschmackvoll als elegant; schade nur, daß sie ihren schönen Kopf durch eine absonderliche Frisur verunstaltet hatte. Ganz allerliebst war die Klarisse des Frl. Bandius. Hr. Gabillon spielte besonders die Szene mit der Fürstin, nebenbei bemerkt, eine der gelungensten des Stückes, in ausgezeichneter Weise. Hr. Sonnenthal gab die wenig dankbare Rolle des Grafen mit dem ihm gerade zu solchen Aufgaben eigenen Geschick. Hr. Förster charakterisirte seinen idealen Theaterarzt, wie alle seine Rollen, in prägnanter Weise. Wie sehr dieser tüchtige Künstler, welcher Anfangs dem größten Theil der Theaterbesucher förmlich zuwider war, seitdem in der Gunst des Publikums gestiegen ist, bewies neuerdings der warme Beifall, der ihm mehrmals zu Theil wurde. Die Damen Rettich und Haizinger in minder bedeutenden Rollen, dann die HH. Paulmann, Meixner, Beckmann und Ed. Kierschner vervollständigten das treffliche Ensemble.

Der Salon der Fürstin Eggern schien uns neu, leider aber ohne Seitenwände. Im geschlossenen Zimmer Eglantinens störte die zu dem übrigen Ameublement nicht passende chaise-longue und das vorhanglose Fenster. Eine lobenswerthe Neuerung waren hingegen die beiden Lampen im vierten Akte.

An der Wien.

24. Januar zum ersten Mal: „Künstler oder Millionär?“ Original-Lustspiel mit Gesang in 3 A. von F. Kaiser, Musik von A. Müller, die vorkommenden Gemälde von Brioschi.

7. — Hrn. Friedrich Kaiser gegenüber ist die Kritik niemals ganz gleichgiltig: das ursprünglich frische und kräftige Talent des Verfassers von „Stadt und Land“ erregt ihre aufrichtigste Sympathie, die Art, wie Hr. Kaiser dieses Talent mitunter anwendet, ihre eben so aufrichtige Entrüstung. Fast in allen Kaiser'schen Stücken treffen wir auf einen bessern Kern, auf eine edlere Intention, auf ein künstlerisches Streben,

und zwar fehlt es Hrn. Kaiser auch nicht an jener im eigentlichen Sinne produktiven Kraft, die allein erst den dramatischen guten Willen zur dramatisch gereiften That werden läßt; es fehlt seinen Stücken fast nie an Szenen, deren drastische Wirksamkeit in Ernst oder Spaß den Bedingungen eines echten Volksstückes gerecht wird. Während aber einerseits neben diesen besseren Elementen ein Zug von anmaßender Pretiosität mitläuft, ein unvermeidlich persönlicher Zug, der, offen oder verblümt, dem Publikum zuflüstert: „Ich bin zu etwas Höherem geboren*, — während diese Aspiration aus der Posse an das nie erreichte Lustspiel, aus der Vorstadt an ein ideales Volks-Burgtheater gen Himmel strebt,— greift der Verfasser andererseits gleich im nächsten Augenblick mit beiden Händen in die Pfütze der unverhülltesten Gemeinheit und überbietet hierin die ärgsten Nestroy'schen Monstrositäten, ohne doch von Nestroy's Geist mehr als einen schwachen Reflex aufweisen zu können.

Das oben genannte neueste Kaiser'sche Produkt ist wenig geeignet, die ersterwähnten guten Seiten des Verfassers herauszukehren. Es wird zwar, in echt Kaiser'scher Manier, ein Anlauf genommen, um kultur- und kunstgeschichtliche Fragen, z. B. die des Mäzenatenthums, der Kunstförderung, der Wirksamkeit der Kunstvereine, dramatisch zu beantworten; da aber solche Exkurse auf der Bühne nicht lange dauern können, ohne abgeschmackt zu werden, so lenkt der Verfasser mit Recht in die Schilderung eines konkreten Falles ein und führt uns einen jungen Maler vor, der, nach vielen „schönen Redensarten* über die Kunst, nicht ohne Witz durch den Bedienten Ambros kommentirt, plötzlich einer von ihm angebeteten Schönen eine Liebeserklärung macht, worauf es sich herausstellt, daß die Wahl des armen Teufels auf eine reiche Bankierstochter gefallen ist Im zweiten Akte nimmt der Bankier die Werbung des jungen Mannes günstig auf, mit der Bedingung jedoch, daß letzterer der Kunst entsage und vorerst zur Probe ein Jahr hindurch keinen Pinsel anrühre.

Nun zeigt sich aber sofort die ganze Gehaltlosigkeit der neuesten Kaiser'schen Mache. Der kunstschwärmerische Jüngling entsagt seiner Kunst im Handumdrehen, ohne Bedenken, ohne Zaudern, ohne inneren Kampf, — dadurch ist dieser Charakter schon gerichtet, denn, wenn er sich auch zur Annahme jenes Vorschlages bewegen läßt, wie kann er es thun, ohne das peinigende Gefühl, daß er schlecht handelt, schlecht an der Kunst, die er eben erst so hoch hielt, schlecht an dem Millionär, von dem er sich unthätig füttern läßt. Ein Genrebild, ein Stillleben, ein Porträt zu malen, war ihm erst noch Entwürdigung an der „großen* (historischen) Kunst, und jetzt entsagt er der Kunst überhaupt, wie man Handschuhe auszieht!! Wir haben aber weiterhin auch nicht die Befriedigung, den jungen Mann durch innere Läuterung, durch das allmähliche Bewußtwerden seiner Schlechtigkeit zurückkehren zu sehen, wie es ja die Absicht des prüfenden Millionärs gewesen sein mußte, sondern es werden ihm Fallen gestellt, in deren eine er, einfältig genug, hineinplumpst, und dies ist die offenbar ungenügende Lösung, mit welcher der zweite Akt schließt.

Diese Lösung wird durch das lockere Anhängsel eines dritten Aktes nicht genügender. Der Millionär, ein absonderlicher Sonderling, will jetzt auch noch seine Tochter prüfen, ob in ihrer idealen Liebe zu dem trefflichen Malerjüngling ein hinlänglicher „Aufschwung* sei, um bei Nacht und Nebel, ohne Wissen des Vaters, mit dem Geliebten durchzugehen. Sie leistet nun in der That das Verlangte auf die harmloseste Weise, und der . . . eigenthümliche Vater zeigt eine kindische Freude über diese Expedition, welche die Tochter nach mehrstündiger Nachtfahrt mit dem Geliebten und nach heimlicher Trauung in seine Arme zurückführt. Da nun mittlerweile die Nebenpersonen, — der Diener Ambros und Lisette, Aureliens „Gespielin*, — ein geradezu unanständiges Intermezzo aufführen, so gestaltet sich dieser ganze dritte Akt zu einem so anwiderndem, zugleich in allen Begriffen verschrobenen und in der Ausführung verletzenden Bilde, wie uns deren noch wenige in gleicher Verkehrtheit und Verderbtheit begegnet sind.

Die Darstellung war in einigen Rollen keine sehr glückliche. Hr Zimmermann (Richard) war unsicher im Text, noch unsicherer in der, freilich vom Verfasser erschwerten, Charakterzeichnung. Fr. Bökel-Strampfer scheint zwar Routine zu besitzen, hat aber ein störend nasales Organ und scheint nicht mehr jung genug, um Liebhaberinnen zu spielen. — Hr. Link gab den Gecken Emil recht lebendig, ohne zu übertreiben, Hr. Swoboda (Ambros) ist immer tüchtig am Platz und Fr. Mellin, Fr. Arbesser, Hr. Winter, Hr. Steinmüller, Hr. Löwe genügten. Dagegen waren die Episodenrollen im ersten Akte durchgängig schlecht, namentlich die jungen Maler geradezu störend besetzt. Das Ensemble war kein besonders zusammenklappendes. Der Zwischenvorhang fungirte mit außerordentlicher Langsamkeit und machte die einfachsten Verwandlungen zu Zwischenakten.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonisches Konzert. — Frl. Bochkolz-Falconi. — Hr. Ketten.

⁄.— Das erste philharmonische Konzert des zweiten Cyklus am 25 Januar brachte die Symphonie in Es-dur (in fünf Sätzen) von Schumann und die vollständige „Egmont"-Musik von Beethoven. Ueber beide Werke und namentlich über die Aufführung des letzteren wäre viel zu sagen, wenn uns gestattet wäre, den für so viele Konzert-Referate stark in Anspruch genommenen Raum mit der Besprechung dieser einzigen Produktion auszufüllen. Da wir uns aber nothgedrungen auf ein Minimum beschränken mussen, so berichten wir einfach, daß die Schumann'sche Symphonie mit Kraft und Schwung gespielt wurde.. und daß man auch mit der „Egmont"-Aufführung allgemein zufrieden war, und was die Mehrzahl der Stücke betrifft, es auch sein konnte. Hr. Kapellmeister Dessoff hielt das Orchester gut zusammen. Fr. Dußmann sang die Lieder mit frischem Ausdruck. Ueber die stellenweise vortreffliche Deklamation des Hrn. Lewinsky könnten wir nur wiederholen, was wir vor etwas mehr als einem Jahre (1861, Nr. 51, S. 812) darüber geäußert.

Das dritte und letzte Konzert des Frl. Bochkolz-Falconi, am 29. Januar Abends, gab aufs's neue Gelegenheit, die vielen Vorzüge in Stimmbildung, Schule und Vortrag der trefflichen Sängerin anzuerkennen.

Die Zwischen-Nummern wurden von einem französischen Pianisten, Hrn. Müller, und von einem russischen Violinisten, Hrn. Pagogeff, ziemlich ungenügend ausgefüllt. Beiden Herren gelang es nicht, die kleine F-dur-Sonate Op. 25 von Beethoven zu bewältigen. Der Pianist säuselte bedächtig, der Violinspieler strich mit einer gewissen Kühnheit drauf los. Beide zeigten sich heimischer im Vortrage von Bravourstücken, doch mangelte es auch hier dem Einen an Kraft, dem Andern an Zartheit, Beiden aber an jenem Grade technischer Sicherheit, die man von Virtuosen verlangt und wohl auch verlangen darf.

Rügenswerth war in diesem Konzert der um eine Viertelstunde verspätete Anfang. Freilich bewährt unser Publikum in dieser Beziehung eine lamm-fromme Geduld.

Noch haben wir, der Vollständigkeit wegen, nachzutragen, daß ein junger Klavier-Virtuose, Hr. Ketten, unlängst ein „erstes" Konzert gegeben hat, und im Begriffe steht, ein zweites zu geben. Der junge Mann spielt, wie es scheint, nach Virtuosenart, alle Gattungen Klaviermusik, vor Allem natürlich Beethoven, ohne dazu die nöthige Reife zu besitzen, was auch von einem vierzehnjährigen Knaben nicht anders erwartet werden kann, da man heutzutage so verstockt ist, nicht einmal mehr in der Musik an Wunder zu glauben. Wir behalten uns indessen ein Urtheil über Hrn. Ketten nach seinem zweiten Konzerte vor.

Wohlthätigkeits-Akademie. — Hr. G. Satter — Hr. Ernesti.

H—l.— Die von Hrn. Steinlechner veranstaltete musikalisch-deklamatorische Akademie zum Besten einer weiblichen Kongregation (für Waisen- und Krankenpflege) war durch Programm und Ausführung geeignet, auch denjenigen, welche nur der wohlthätige Zweck zum Besuche angetrieben hatte, einen angenehmen Abend zu bereiten. Beethoven's „Geister-Trio" wurde von Frl. Geisler, den HH. Hofmann und Steinlechner, die D-dur-Sonate von Mendelssohn von den HH. Bezecny und Steinlechner mit sichtbarer Liebe vorgetragen. Hr. Steinlechner besitzt eine beachtenswerthe Geschicklichkeit, und das Instrument von Grancino, auf welchem er spielte, erregte durch seinen vorzüglich schönen, vollen und runden Ton Aufmerksamkeit. Drei köstliche Nummern aus den zwölf vierhändigen Klavierstücken von Schumann wurden von den Frl. Julie v. Asten und Geisler vorzüglich und zwar namentlich die erste Stimme durch Frl. v. Asten mit ungemeiner Feinheit gespielt.

An Gesangstücken waren eine von Hrn. Förchtgott mit richtigem Ausdruck vorgetragene Löwe'sche Ballade, dann zwei von Frl. Destinn gesungene Lieder, a) „An die Leier" von Schubert und b) „Vertrauen" von Esser beigegeben. Frl. Destinn trug namentlich jene Stellen schön und wirksam vor, die nicht zu sehr zur Darlegung des leidenschaftlich-dramatischen Akzents herausforderten. Frl. Kronau sprach zwei launige Gedichte, eines von E. Mautner und eines von O. Prechtler, in anmuthiger Weise. Den Schluß der Akademie bildete das bekannte Bach'sche Präludium mit der von Gounod dazu komponirten Melodie für die Violine mit Cello-Begleitung. Die zu den Vorträgen benützten Streicher'schen Flügel zeichneten sich durch edlen schönen Ton aus.

Hr. Satter fand in seinem zweiten Konzerte (22. Januar) ein ungewöhnlich zahlreiches, aber sehr Beifall-sprödes

Publikum. Wollte dieses dem Konzertgeber (der, nebenbei gesagt, in seinem ersten Konzerte mit Beifall überschüttet wurde), zeigen, daß es mit seinen Kompositionen nicht sympathisire? Jedenfalls mag es für ihn ein Wink sein, fernere Konzerte nicht bloß auf eigene Tonwerke zu stützen. Diese sind zu arm an geistigem Inhalt und zu wenig eigenthümlich, um den Mangel an melodischen Inspirationen durch bedeutungsvolle Arbeit oder überraschende Züge zu decken. Uebrigens muß man ihm den Vorzug nachrühmen, daß er sich nicht abmüht, nach einer scheinbaren Originalität und Vertiefung zu ringen, sondern stets natürlich bleibt und möglichst bestrebt ist, eigentlichen Trivialitäten aus dem Wege zu gehen

Die Ausführung war eine hingebende, doch bei den Streichinstrumenten mit Anzeichen einer gewissen Mühsamkeit verbunden, was am Satze liegen mag. Der Pianist Hr. Kremser unterstützte den Konzertgeber ganz tüchtig.

Das Spiel des Hrn. Satter haben wir bereits in den Referaten über sein erstes Konzert besprochen. Es hat große technische Vorzüge, aber auch etwas Kühles und Manierirtes, das einen vollkommen befriedigenden Eindruck nicht aufkommen läßt. Die zum Vortrage benützten Bösendorfer-Klaviere hatten einen kräftigen, schönen Ton

Frl. Amalie Augé sang drei Lieder: 1. „Da lieg' ich unter den Bäumen", von Mendelssohn, 2. „Vorüber", von Dessauer und 3. „Aufenthalt", von Schubert. Ihr sprödes und rauhes Organ ist solchen Lieder-Vorträgen nicht günstig, und ihre Vortragskunst auch nicht von der Art, um diese Mängel der Stimme zu decken.

Hr. Ernesti (25. Januar) spielte ein Capriccio von Mendelssohn mit Begleitung des Streichquartettes, eine Ballade, ein Nocturne und eine Etude von Chopin, dann ein polnisches Thema mit Variationen eigener Komposition, die er „Phantasie" benannte, unter beifälliger Anerkennung. Er hat einen hübschen, kräftigen Anschlag, eine geläufige Hand und einen gebildeten Vortrag; die Temperatur seines Spiels ist aber etwas kühl. Vorzüglich trug er das paraphrasirte polnische Thema vor, dem er, lebhaft gerufen, eine Kleinigkeit zugab.

Als Komponist zeigte Hr. Ernesti sich nebstbei in einem Liede „Erinnerung", von Frl. Irene del Sasso gesungen, und einem Recitativ und Adagio religioso für das Violoncell mit Klavierbegleitung, von Hrn. Steinlechner vorgetragen. Beide Kompositionen sind durchaus unbedeutend.

Dem Gesange des genannten Fräuleins, welches noch zwei spanische Romanzen vortrug, fehlt Alles, um zu gefallen, und ihr sichtbares Bemühen, eine gefällige Wirkung zu erzielen, mußte daher fruchtlos bleiben. Dagegen erregte der Hofopernsänger Hr. Neumann durch den Vortrag zweier Lieder, 1. „Trockene Blumen" von Schubert und 2. „Walpurga's Lied" von Meicert, wahrhaft stürmischen Beifall. Er trug beide mit innerlicher Lebendigkeit vor und ließ dadurch selbst das „etwas Zuviel", zu dem sein Temparament ihn bei stärkeren Akzenten hinreißt, vergessen.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Ouvertüre zu „Medea" von Woldemar Bargiel. Op. 22. Verlag von C. Burkhardt in Breslau.

Wir haben schon öfter auf das Talent dieses hervorragend begabten, bei uns in Wien aber wohl wenig bekannten Komponisten aufmerksam gemacht. Allerdings ist seine Kompositionsweise eine sehr subjektive, und darum hat er in kleineren, feineren Formen, wie die „Phantasie" (Nr. 2) und die Phantasiestücke sein Bestes gegeben; doch bleiben auch seine größeren Arbeiten, wie sein Trio, eine Suite für Klavier und Violine, die „Ouvertüre zu einem Trauerspiel" 2c. sehr beachtenswerthe Produkte.

Als ein solches erscheint uns auch die vorliegende Ouvertüre und sei daher den Konzertinstituten bestens empfohlen. Das Publikum Wiens wird ihre Bekanntschaft in einem der philharmonischen Konzerte machen. Die Erfindung, namentlich das Hauptthema, ist zwar nicht eben bedeutend, aber das Ganze hat doch Schwung und Fluß und zeichnet sich in allen Theilen durch feine, geistvolle Arbeit und lebendige, nirgend erlahmende Stimmung aus.

Wir bemerken noch, daß von dieser Ouvertüre auch ein vom Komponisten verfertigter Klavierauszug zu vier Händen erschienen ist.

„Der Wanderer in der Nacht". Op. 6. und „Vier Lieder", für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 24. „Sechs Lieder" für vier Männerstimmen, Op. 16., komponirt von Wilhelm Baumgartner. — Verlag der Gebrüder Hug in Zürich.

v. Br. — Es ist das reinste Bänkelsängerthum, dessen sich Hr. Baumgartner befleißigt und mit dem er es schon bis zu Op. 24 gebracht hat. Nun, möge er noch lange so fort komponiren, er kann es getrost, ohne Schaden an seiner Gesundheit zu leiden, und daß das böse „Gift der Romantik" durch ihn in den freien Schweizerbergen keine weitere Verbreitung findet, wollen wir ihm gerne bestätigen. Mehr wüßten wir über diese Dingelchen nicht zu sagen.

Wir freuen uns, das wir gleich etwas zur Hand haben wobei wir uns von dieser Fastensuppe gründlich erholen können, und das sind:

24 Schottische Volkslieder, für das Pianoforte von Josef Gänsbacher eingerichtet und von C. A. Spina herausgegeben.

Wen haben jene reizenden, tief innerlichen Melodien nicht entzückt, welche Beethoven in jener herrlichen Sammlung schottischer Volkslieder so wunderbar bearbeitet hat?! Der Herausgeber dieser Sammlung, in den musikalischen Kreisen Wiens nicht unbekannt, ist so glücklich gewesen, eine nicht unansehnliche Zahl kostbarer Perlen in dem Melodienschatz dieses so reich begabten Volkes zu entdecken und an's Tageslicht zu bringen.

Zwar behält das Transskribiren von Liedern für das Klavier immer seine bedenkliche Seite; aber daß sehr Viele sich jetzt an diesen herzlichen geist- und lebensvollen Melodien erfreuen können, denen sie im Original unzugänglich gebrieben wären, fällt doch auch in's Gewicht. Wie weit bleibt der Kupferstich hinter dem Gemälde zurück und doch nehmen wir mit jenem vorlieb, wenn wir uns sonst von dem letzteren keine Kenntniß verschaffen können. In diesem Umstande findet die Sitte der Transskription und der Klavierauszüge ihre Begründung.

Der feine Sinn, mit welchen die vorligende Bearbeitung ausgeführt ist, verdient die lebhafteste Anerkennung. Der Verfasser hat sich in diese Melodien, man fühlt es, auf das Innigste eingelebt und die Gestalt, in welcher er sie wieder aus sich heraustreten läßt, macht, mit sehr geringen Ausnahmen, durchaus den Eindruck freiester Ungezwungenheit, innerer Nothwendigkeit. Kurz, man fühlt überall die künstlerisch gebildete Hand, den künstlerisch empfindenden Sinn. Die gleichen Eigenschaften aber verlangen sie auch vom Spieler, der ein zartes Gefühl und eine fein ausgebildete Technik zu den „Klavierliedern" mitbringen muß.

Das erste dieser aus zwei Heften bestehenden Sammlung ist das bei weitem bedeutendere und nur das letzte Stück, Nr. 24 möchten wir noch jenen köstlichen kleinen Gebilden gleichzustellen wie sie Nr. 2, 4, 6, 8, 10 und 11 des ersten Heftes enthalten.

Der Verfasser hat über jede Nummer den Anfang des Gedichtes gesetzt, welchen die Melodie angehört. Der englischen Sprache Kundige sagen uns, daß dabei leider sehr große Druckfehler untergelaufen sind.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Urbild des Tartüffe". Oper. Novitäten und Engagements.) Das k. Schauspiel gab am 20. Januar neu einstudirt Gutzkow's „Urbild des Tartüffe", und das Publikum erfreute sich an dem früher so gern gesehenen geistreichen Lustspiel; wenn auch im Ganzen eine minder warme Aufnahme erschtlich blieb, so fanden doch einzelne Szenen, wie Zeitanspielungen, reiche Anerkennung. Hr. Döring gab den La Roquelle, Hr. Hendrich's den Molière, Hr. Karlowa den König, Frl. Pellet die Armande Frl. Taglioni die Madelaine. — In der Oper macht Gounod's „Margarethe" noch immer volle Häuser. Neu einstudirt stehen Taubert's „Macbeth" und Dorn's „Nibelungen" in Aussicht. Wachtel's Gastspiel dürfte im Februar stattfinden. — Die Wilhelmstadt führte zum ersten Male „Die Verschwörer", Lustspiel in drei Aufzügen von Hersch, mit leidlichem Erfolg auf. Fr. Formes (Elise) recht gut. Die neuen Lustspiele: „Er ist muthlos" und „Das letzte Mittel" (Fr. Formes: Mathilde) gingen fast spurlos vorüber. Die letzte Novität: „Der Jesuit und sein Zögling", Intriguen-Lustspiel in vier Akten von A. Schreiber, sprach, trotz virtuoser Längen, besonders durch die glückliche Charakterauffassung der Fr. Formes und des Hrn. Mittell an. — In der Victoria ward Frl. Geistinger engagirt; ihre beifällig aufgenommenen Debüts waren: Therese Krones und Jeanne („Wie man Häuser baut"). Neu: „Cardou, der Bagnostüchtling", oder: „Im Namen der Republik — von Rechtswegen". — Bei Walluer neu: „In den Alpen". — Bei Callenbach: „Margarethe", oder: „Die Parodirte", oder: „Wie man's treibt, so geht's", oder: „Der Wahn ist kurz, die Reue ist lang", oder: „Ist denn Liebe ein Verbrechen?" — Zwei Vorleser, die HH. Palleske und Rielo deklamiren Shakespeare'sche Stücke.

‡‡ **Darmstadt.** („Die Königin von Saba".) Am 25. d. fand endlich die erste Aufführung von Gounod's „Königin von Saba", — Text von Barbier und Carré, übersetzt von Dräzler und Pasqué — auf der hiesigen Bühne statt. Die Oper war mit einer unerhörten Pracht, einem außerordentlichen Aufwand an Maschinerien, Dekorationen, Kostümen, ic. in Szene gesetzt, und diesem Umstande, sowie der überhaupt vortrefflichen Darstellung ist wohl der Löwen-Antheil des Erfolges zuzuschreiben. Die Musik bleibt weit, unendlich weit hinter dem zurück, was der Komponist in seinem Faust geboten. Ausführliches hierüber tragen wir nach.

\+ **München.** („Die Foscari".) Die schon erwähnte Erstlings-Oper des hiesigen Komponisten Max Zenger, betitelt: „Die Foscari", ist unter dem stürmischen Beifall eines zahlreich versammellen, wohlwollenden Publikums zur Aufführung gekommen. Das der tüchtigen Arbeit zu Grunde liegende Textbuch übertraf noch die schlimmsten Erwartungen. Bezüglich der in einem solchen Falle allein in Betracht kommenden musikalischen Fähigkeiten des Novizen gehören wir zu der, wenn auch kleinen Anzahl jener Beurtheiler, die sich nicht getrauen über die Zukunft des noch jugendlichen Komponisten, sei es ein absprechendes, sei es

ein zuverſichtlich beſtimmendes Urtheil zu fällen. Die hieſige Preſſe war in ihrem erſten Eifer, den ſie eingebildeten Anfeindungen entgegen ſetzte, darüber einig, daß es ſich hier um die unwiderleglichſten Kennzeichen ausgeſprochener Größe handle. Wir begnügen uns damit, den Erfolg der Wahrheit gemäß zu konſtatiren, und im Uebrigen auf reiferen Grundzügen entwickelten Leiſtungen dieſer friſchen Kraft hoffend entgegen zu ſehen. — Die Aufführung des Ganzen dürfte den Debutanten zu eifrigem Danke verpflichten; Soliſten (in erſter Reihe Frl. Stehle, die HH. Kindermann, Grill und Baufewein), Chor und Orcheſter fügten ſich mit Muth und Erfolg in manches Unbequeme, und das Publikum trug ſeinerſeits das etwa Fehlende zur glänzenden Widerlegung des Sprichwortes bei, daß der Prophet nichts in ſeinem Vaterlande gelte.

F. — **Prag.** (Repertoir. Reprifen. Auch eine „Verſchwender"-Vorſtellung.) Der günſtige Aufſchwung unſeres Repertoirs verſehlt nicht, auf das Publikum eine ſichtliche Wirkung hervorzubringen; jede nur einigermaßen gute Vorſtellung iſt zahlreich beſucht, und das Schauſpiel „Die lachende und die weinende Anna" iſt ſogar ein Zugſtück ſeltener Art geworden. In dieſe dem Anſchau eines beſſeren Repertoirs günſtige Richtung gehören einige neu einſtudirte ältere Stücke, die in meiſtens tüchtigen Darſtellungen zur Aufführung kamen. Der glücklichſte Wurf war Bauernfeld's „Deutſcher Krieger", ein Stück, welches durch viele Jahre dem Repertoir einzogen war. Die vielen Anſpielungen auf Deutſchlands Einheit, der ſtark ausgeſprochene Franzoſenhaß, rieſen auch jetzt noch, wo die auf die politiſche Stimmung berechnete Wirkung eigentlich aufgehoben erſcheint, häufige energiſche Demonſtrationen hervor. Unter den Darſtellern iſt Hr. Hallenſtein (Obriſt Götze) und Hr. Fiſcher (Kurfürſt) beſonders hervorzuheben. — Zu Leſſing's Geburtstag wurde ebenfalls nach vierjähriger Pauſe am 22. Januar „Nathan der Weiſe" in durchaus neuer und in der That ſorgfältiger Beſetzung aufgeführt. Das Publikum verfolgte die gedankenreiche Dichtung mit pietätvoller Aufmerkſamkeit. Die Darſtellung war im Ganzen gelungen, wiewohl im Einzelnen manche Auffaſſung verfehlt erſchien. Hr. Fiſcher gab die Titelrolle mit Verſtändniß, aber, außer der Erzählung von den drei Ringen, unwirkſam. Hallenſtein (Tempelherr) und Frl. Gebhardt (Recha), führten ihre Rollen angemeſſen durch. Am glücklichſten war Hr. Oberländer als Patriarch. — Der zum Benefice des Hrn. Dolt gegebene „Verſchwender" ähnelte in der Beſetzung der Wiener Vorſtellung; auch hier wurden Kräfte aus Schauſpiel, Oper, Poſſe und Ballet aufgeboten Am beſten repräſentirte ſich der dritte der genannten Faktoren, denn Fr. Rohrbeck bleibt als altes Weib unvergleichlich, und Hr. Dolt konzentrirt als Valentin alle Reſte ſeines gemüthlichen Humors. Auch das Schauſpiel, vertreten durch Frl. Gebhardt (Cheriſtane), Hrn. Harry-Meyer (Wolf) und Hrn. Sauer (Flottwell), hielt ſich recht wacker, nur hätte der letztgenannte im dritten Akte die Einwirkung des Alters auf Organ und Haltung beſſer hervortreten laſſen ſollen. Würdig gab Hr. Eilers den Bellher. Dagegen ließ die Maſchinerie an Präziſion Manches zu wünſchen übrig. — In der Oper wurde in neuer Beſetzung „Der Wildſchütz" gegeben. Hr. Kren bol als Baculus eine echt komiſche, wiewohl etwas zu draſtiſche Leiſtung. Frl. Ehrenberg (Baronin) bewährte ſich von Neuem als eine der beſten Kräfte der Spieloper.

Lokales.

Zur Förderung der Künſte wurde bekanntlich in das Budget für das Jahr 1863 eine Poſt von 10,000 fl. aufgenommen, welche zu Stipendien für hoffnungserregende Talente verwendet werden ſoll. So gering auch dieſe Summe in Hinſicht der Wichtigkeit des Gegenſtandes für einen Großſtaat wie Oeſterreich iſt, ſo begrüßen wir doch dieſen erſten Schritt auf einen bisher noch brachliegenden Felde mit wahrer Freude, und hegen die Hoffnung, daß man es in Zukunft nicht dabei bewenden laſſen wird. Es wurde nun eine Kommiſſion unter dem Vorſitze des Hrn. Staatsminiſters zuſammenberufen, um über die Verwendung dieſer Summe Vorſchläge zu machen. Die erſte Sitzung fand am 26. Januar ſtatt. Zur Theilnahme an dieſer Kommiſſion wurden außer dem Sektionschef Lewinsky und dem Kunſtreferenten im Staatsminiſterium, Dr. Heider, eingeladen: Der Präſes der Geſellſchaft der Muſikfreunde, Fürſt K. Czartoryski (welcher jedoch verreiſt war), der Profeſſor der Kunſtgeſchichte v. Eitelberger, der Hofkapellmeiſter Eſſer, der Akademie-Profeſſor Führich, der Dichter Grillparzer, der Muſikkritiker Hanslik, der Direktor der Hofbibliothek Freiherr v. Münch-Bellinghauſen, der Profeſſor Pfeiffer und der Maler Rahl.

Roderich Anſchütz hat ein Drama geſchrieben „Kunz von Kauffungen", von welchem die Leſeprobe im Burgtheater bereits ſtattgefunden hat.

Hr. Karl Mittell, gegenwärtig in Berlin an der Friedrich-Wilhelmſtadt engagirt, ſoll, dem „Theatre-Diener" zufolge, im Frühjahr auf der Burgbühne gaſtiren, wo er zum Nachfolger Fichtner's beſtimmt wäre. Wir haben Hrn. Mittel ſeit ſeinem Abgang vom Carltheater im Jahre 1853 nicht mehr geſehen. Damals war er ein ganz tüchtiger Schauſpieler, welcher für das Burgtheater eine ſehr gute Akquiſition geweſen wäre. Ob jetzt nicht das ominöſe „zu ſpät" eintreffen wird??

Frl. Janauſchek ſoll der „Wiener Theater-Chronik" zufolge von der Direktion des Burgtheaters die Einladung zu ſechs Gaſtrollen erhalten und angenommen haben. — Schon vor einiger Zeit deutete eine offiziöſe „Anregung" in der „Wiener Zeitung" darauf hin.

Shakeſpeare's „Perikles Fürſt von Tyrus" ſoll dem Vernehmen nach von Hrn. Laube für das Burgtheater bearbeitet werden.

In „Shakeſpeare's Heinrich der Vierte" ſpielte im Burgtheater bei der letzten Aufführung feltſamerweiſe Frl. Kratz die Lady Percy. Wir haben der Vorſtellung nicht beigewohnt und wiſſen daher nicht zu ſagen, wie dieſes kleine Experiment ausgefallen iſt.

Die Statiſtennoth dürfte nun ihr Ende erreicht haben. Direktor Laube gebührt das Verdienſt, ein eben ſo billi-

ges als bequemes Auskunftsmittel gefunden zu haben. Er soll nämlich, wie ein schlesisches Theaterblatt meldet, bei der letzten Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ fünfundzwanzig Dienstmänner zum Krönungszug verwendet haben.

Mozart's „Così fan tutte“ wurde im Opernntheater abermals verschoben. Der Mozarttag wurde daselbst mit „Monte-Christa“ gefeiert.

Der Lehrkörper der k. Opernschule scheint nun definitiv konstituirt zu sein, und zwar folgendermaßen: Gesang für Mädchen: Frl. Bochkalz-Falconi und Fr. Bolart-Sulzer; Gesang für Männer: Hr. Gentiluomo und Hr. Wolf; Ensemble-Gesang: Hr. Arlet; Klavier: Hr. Pickhert und Hr. Leonhart; Mimik und Tanz für Mädchen: Fr. Albert-Bellon; für Männer: Hr. Telle. Letzterer leitet auch die Opern-Ballettschule. An der Spitze des Ganzen steht Direktor Salvi. Zur Akquisition der trefflichen Sängerin Frl. Bachkolz-Falconi ist jedenfalls der Opernschule zu gratuliren.

Ueber das Hoffest, welches in den Appartements der Frau Erzherzogin Sophie zur Feier ihres Geburtstages stattfand, berichtet der Feuilletonist des „Botschafters“: Die Reihe der Aufführungen eröffnete ein plastisches Bild: „Santta Saphia, umgeben von den allegorischen Figuren: Glaube, Hoffnung und Liebe“. Das zweite Tableau war „der Winter“, dargestellt durch das Innere und Aussere einer Alpenhütte; das dritte eine Szene aus dem „Blauburtmärchen.“ Außer diesen Tableaux wurden noch vier Szenen aus: „Ein Blattermärchen“, in welchem Gräfin Meraviglia als Hermione erschien, vorgestellt. Nun folgte die Aufführung des französischen Stückchens: „Un caprice“ von Alfred Musset, in welchem die Damen: Gräfin Bray, Baronin Meefery, dann die Herren: Fürst Lobkowitz und Graf Meerveldt mitwirkten. Nach dem Thee wurde die zweite Abtheilung, und zwar durch eine Pantomime mit Tableaux eröffnet. In der Pantomime hatte Erzherzog L. Victor die Rolle des Harlequins übernommen. Gräfin Fünfkirchen gab die Kolombine, Graf Podstatzky den Pierrot, Graf Bouquoi den Pantalon. Zum Schlusse gab man plastische Darstellungen einiger Lieblingsgemälde der Erzherzogin, und endlich die „fleurs animées“ in reizender Auffassung und Ausführung. Nach der Vorstellung versammelten sich Darsteller und Publikum zu einer Soirée dansante bei der Gräfin Bray, und zwar Alles in demselben Kostüme, in welchem man mitgewirkt hatte.

„Ein angenehmer Besuch“ wird jetzt im Kaitheater allabendlich wiederholt. Es ist eine etwas derbe, aber belustigend durchgeführte Paraphrase des alten, immer wirksamen: „Der Himmel schütze mich vor meinen Freunden“, — und wird ungemein lebendig gespielt. Hr. Ascher ist der aktive (übrigens keineswegs übertreibende), Hr. Rott der passive Held des Abends, und Hr. Knaak als „ohnmächtiger Jüngling“ hat schon wieder eine unwiderstehlich drastische Episodenfigur geschaffen. Auch Hr. Zorn, Hr. Markwordt, Frl. Brand und Frl. Miller schließen sich den Genannten wirksam an, nur Frl. Welnberger spielt nachlässig und zerstreut und verdiente gelegentlich vom Hrn. Direktor eine Apostrophe... à la Marek. — In „Fortunio's Liebeslied“ hat Frl. Fischer als Valentin ihre Debüts fortgesetzt. Sie sang und spielte auch diese Rolle mit Verständniß und Anmuth. Fr. Grobecker kann zwar keinen Friquet nach französischem Muster abgeben, spielte aber in ihrer lebhaften Weise ganz gut.

G — **Im Carltheater** kamen am 24. zum Benefice des Hrn. Hirsch „Der verwunschene Prinz“ und zwei kleine Novitäten zur Aufführung. In der Reprise gefiel am meisten, und auch mit dem meisten Grund Frl. Steger eben so sehr durch den ungezwungenen Humor, den sie in der Schusterverkleidete als durch die Repräsentantion, die sie im Salon entwickelte. Hr. Hirsch hatte einzelne gute Momente, fiel aber zu Zeiten aus der Rolle und wurde langweilig, so wie er auch das reine Hochdeutsch, wodurch er die seiner Rolle eingestreuten pathetischen Bracken abweichend von seiner übrigen Sprechweise markirte, auf Kosten der Natürlichkeit hervorhob. Das Lustspiel „Blicken Sie in den Spiegel“ gleicht in seiner ersten Hälfte einem ungeübten Tänzer, der zu feiner und seiner Tänzerin Qual nicht in den Takt kommen kann. Erst gegen das Ende geräth es in Fluß, und man vergißt bei Hrn. Friedrich's trefflichem Spiel auf die peinliche Introduktion und auf Hrn. Himmel's schwaches Gedächtniß. — Warum der zum Schluß aufgeführte Schwank „Die falsche Arbt“ heißt, darüber wird uns wohl Hr. Bittner Auskunft geben können, vorausgesetzt, daß er es selbst besser weiß, als wir. Wir könnten überhaupt nicht viel mehr darüber sagen, als daß er kurz war, was ihm jedenfalls sehr zu Statten kam, und daß Hr. Matras durch seine unkräftige Komik beim Publikum das ersetzte, was dasselbe am Schwank selbst hätte vermissen können.

Im Josefstädtertheater kam am 28. Januar zum Vortheile des Hrn. Neumann das bekannte Schauerdrama „Die Herzogin von Preslin“ neu in Szene gesetzt mit Fr. Hoffmann-Baumeister in der Titelrolle zur Aufführung. Vorgeftern hatte daselbst der beliebte Heldendarsteller Hr. Leuchert seine Einnahme und spielte den Viehhändler in Kaiser's Posse „Stadt und Land.“ Seine Gattin Fr. Leuchert-Rathmeier, welche vor zwei Jahren Krankheitshalber der Bühne entsagen mußte, gab die Apolonia. Auch ein neues Kinderstück von Görner „Der bezauberte Baum“ kam vorstaffenen Sonntag zur ersten Aufführung, und fand, wie wir hören, eine sehr beifällige Aufnahme.

Ueber die berüchtigte Lumpazi-Vorstellung im Carltheater melden die Tagesblätter, daß der anfangs den Verkleidungen der drei Damen gespendete Beifall im Verlaufe der Vorstellung sich beträchtlich verminderte, und das Unternehmen nur in materieller Beziehung als gelungen zu betrachten sei. Statt indessen die Sache beim rechten Namen zu nennen, — verschanzen sich die Blätter hinter dem vorgeschobenen wahlthätigen Zweck, und predigen das jesuitische: „Der Zweck heiligt die Mittel.“

Briefkasten. 25. — 31. Januar: ♂ in Berlin, P. in Dresden, F. in Prag, H—l. hier: Benützt. — M. P. hier: Erhalten. — J. D. in Mannheim: Die Oper wurde bereits früher ausführlich besprochen. — HH in Darmstadt: Wird beantwortet. — .*. in Stuttgart: Die Störungen beruhen blos auf einem Irrthum. — A. F. R. in Zglau: Der Termin beginnt erst mit dem künftigen Herbst. — E. L. in Kopenhagen: Erhalten.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 7. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 15. Februar 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Journalistische und kritische Prinzipienfragen. II. (Schluß). — „Shakespeare" von Gervinus. — Gounod's „Königin von Saba". — R. Wuerst's Oper „Vineta". — Karlsruher Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir), Operntheater („Euryanthe", „Der Wasserträger", Ballet). — Wiener Konzertbericht. (Quartett Hellmesberger). — Kleine Chronik. — Lokales.

Journalistische und kritische Prinzipienfragen.

II. *)

(Schluß.)

Gleichwie der konsequenten Ignorirung der Kunstzustände eine irrige Auffassung zu Grunde liegt, so beruht auch die Geringschätzung der reproduktiven Kunst auf Einseitigkeit und Halbheit der Anschauung.

Wir sprechen hier nicht von der Rangordnung, welche die Aesthetik anweist, sondern von der Berechtigung, welche die journalistische Kunstkritik jedem Zweige des Kunstlebens und Kunstschaffens schuldet. Der praktische Standpunkt, auf den diese Kritik sich zu stellen berufen ist, gestattet ihr nicht, dasjenige, wodurch ein Kunstwerk erst in die lebendige Erscheinung tritt, — die Reproduktion — als ihrer Aufmerksamkeit und eingehenden Besprechung unwerth zu erachten. Nicht jeder Kunst ist die gleiche Entstehungsart eigen. Der Maler und der Bildhauer führen allein aus, was sie erfunden, Konzeption und Form treten durch sie allein in die lebendige Erscheinung. Der Musiker bedarf dazu des Sängers oder Spielers, der dramatische Schriftsteller des Schauspielers. Auch ihre Werke sind zwar fertig, doch nur auf dem Papier und zur Freude des einsamen Lesers. Um in's volle Leben zu treten, in den vollen Besitz der Oeffentlichkeit, in die lebendige Erscheinung und dergestalt ihre kultur historische Mission zu erfüllen, bedürfen sie der Beihilfe einer künstlerischen Reproduktion. Diese aber steht der Produktion nicht wie das willenlose Instrument dem Spieler, nicht wie der Taglöhner dem Architekten, dienend zur Seite, sondern die musikalische und die dramatische Reproduktion bilden Welten für sich, die zwar mit der Produktion in enger Beziehung stehen, weil sie ihrer bedürfen, die aber nicht von ihr allein ihre Gesetze empfangen, sondern sie zum großen Theile auch aus sich selbst schöpfen, aus den Bedingungen ihrer eigenen Existenz und Natur.

Ist dies offenbar schon in der Musik der Fall, wie viel mehr in der dramatisch-theatralischen Welt. Schon der ausübende Musiker tritt in gewissem Sinne selbstschöpferisch auf, wenn er die Werke eines Anderen dem Verständnisse der Oeffentlichkeit vermittelt. Wehe ihm und dem Komponisten, wenn er nicht selbständig zu wirken vermag, wenn er, selbst ohne künstlerische Intention, nur der Intention des Komponisten folgen soll. Er muß diese in sich aufnehmen und nach eigenem künstlerischen Bewußtsein umschaffen, oft dem Mangelnden nachhelfen, Widersprüche ausgleichen, aus Wenigem viel, aus Vielem Alles machen, so daß ein mittelgutes Werk durch ihn in höhere Regionen gehoben wird,

*) Siehe: Nr. 1, S. 1. und Nr. 6, Seite 81.

ein echtes Kunstwerk aber durch ihn erst seine eigentliche Farbe, seinen wahren Duft erhält, wie Alles, was aus der dumpfen Studirstube an's helle Tageslicht tritt, erst in der lebendigen Erscheinung seinen Gehalt und seine Wirkung bewährt.

Um wie viel schärfer bethätigt sich das, wie gesagt, am Theater. Offenbar lebt der dramatische Dichter in vieler Beziehung eben so sehr durch das Theater, wie das Theater durch ihn. Die modernen „Bücherdramen“ (ein ehrenwerther Name für ein literarisches Unding) fristen ein trauriges Dasein, das Dasein all' jener Erscheinungen, die ihren Zweck in der Welt nicht erfüllen. Das Theater aber hat seinen ganz besonderen Standpunkt, selbst unter den reproduzirenden Künsten. Es bildet eine Welt für sich, einen Stand für sich, einen Staat im Staate, eine Kunst in der Kunst. Schauspieler — das sind nicht Taglöhner, die einen Bau aufführen nach Angabe des Architekten, auch keine Orchester-Mitglieder, deren Zusammenwirken unmittelbar an dem Kapellmeister-Stäbchen hängt und keiner Einzelthätigkeit Raum gibt, auch keine Virtuosen — (nämlich die rechten Schauspieler) — weil die Schauspielkunst auch, nebst dem Einzel-Vortrag, auf einer (noch dazu komplizirten) Gesammtwirkung beruht. Das Theater, wie es sich als ein tägliches Bedürfniß der modernen Gesellschaft herausgebildet hat, ist kein blos oder auch nur vorwiegend literarischer Genuß, kein bloßer Schauplatz und Mittel zum Zweck der literarischen Weiterentwicklung, es erhält sich allerdings mit Hilfe literarischer Erzeugnisse, zugleich aber auf Grundlage eigener Gesetze und innerster Nothwendigkeit. Was dem Theater an poetischer Vertiefung und (wie jeder reproduzirenden Kunst) an Dauerhaftigkeit der einzelnen Schöpfung gebricht, das ersetzt es durch Fülle und Frische der Gestaltungen, durch bunte, mannigfaltige Farbenbracht, durch lebendige, den Augenblick unfehlbar treffende Charakteristik, durch rasch auflodernde Feuer, durch rastlos arbeitende Thatkraft, durch das unschätzbare Moment des einigen Zusammenwirkens Vieler, bei gleichzeitig höchster Anspannung der individuellen Leistungsfähigkeit, endlich aber vor Allem durch den steten Wechselverkehr mit dem realen Leben, aus dem es seine besten Kräfte und Wirkungsmittel schöpft, um durch greifbar drastisch hingestellte und poetisch verklärte Bilder dieses Lebens auf dasselbe zurückzuwirken und dergestalt eine so unmittelbare, so kraftvolle, nicht bleibende, aber in gleicher Kraftfülle immer wiederkehrende Wirkung auf die Oeffentlichkeit auszuüben, wie keine andere Kunst sich ähnlicher Resultate rühmen kann.

Mag deßhalb das Theater in den Augen des Aesthetikers und Literarhistorikers als eine untergeordnete Gattung erscheinen, der journalistische Kunstkritiker, der mit demselben Publikum, auf welches das Theater einwirkt, in lebendigem Wechselverkehre steht, und einen solchen Verkehr zu schätzen weiß, — er wird dem Theater eine konsequente Beachtung nicht versagen. Verdient doch schon das künstlerische Moment der Theaterleistungen, ohne es zu überschätzen, d. h. ohne es ästhetisch auf die Höhe der produktiven Poesie überhaupt zu stellen, Berücksichtigung und zwar nicht allein in den Schöpfungen großer Schauspieler, sondern auch, und mehr noch, in den Gesammtwirkungen und in der langjährigen Thätigkeit wohlorganisirter Bühnen. Reiht sich doch das ethische Moment daran, die neugierige und freudige Theilnahme an der Schilderung des menschlichen Charakters und an der Lösung bedeutender Lebensprobleme. Ist doch die historische Entwicklung der Hof- und Stadttheater, der vornehmen und der Volksbühnen von nicht geringem Interesse für denkende, beobachtende und am wirklichen Leben mitbetheiligte Menschen. Muß doch schließlich das Theater, wie es sich bis auf unsere Tage entwickelt hat, auch in seiner kulturhistorischen (statt immer nur in der abstrakt ästhetischen) Bedeutung aufgefaßt werden, und zwar namentlich von Seite des Journalisten, dessen wesentliche Aufgabe stets ist und bleiben wird, Alledem Rechnung zu tragen, was lebendig in's lebendige Leben eingreift.

Musiker und Literaten stehen einander leidlich ferne; in Einem aber vereinigen sie sich mitunter: in der Geringschätzung desjenigen Theiles der theatralischen Thätigkeit, in welchem sich die Musik auf dramatischer Grundlage zu Wirkungen erweitert, die nicht ausschließlich ihr selbst, nur zum kleinerem Theile der Poesie, ganz aber dem Theater angehören, — in der Geringschätzung der Oper. Den Musikern ist nicht genug Musik darin, den Literaten zu viel Musik, Beiden zu viel . . . Theater. Soll die Kritik auch dieser Ausschließung beitreten? Wir denken nicht. Die Oper existirt; sie hat sich künstlerisch entwickelt, hat Meisterwerke echtesten Schlages, eine Anzahl guter Werke zweiten Ranges neben vielem Mit-

telgut und vielem Schlechten hervorgebracht; sie bildet gleichzeitig einen Theil der musikalischen und der theatralischen Welt, sie ist nach mehreren Seiten hin mit Kunst und Leben eng verknüpft, — folglich soll auch die Kritik ihr die ihrem Wirken entsprechende ausgiebige Aufmerksamkeit schenken, unbekümmert um gelehrte Widersprüche und ästhetische Proteste.

Ueberhaupt ist Kritik nicht Aesthetik. Nicht Alles, was die Aesthetik ausschließt, darf auch die Kritik verwerfen. Der Aesthetiker sammelt die reinsten Strahlen der Kunst in einem Brennpunkt, der Kritiker verfolgt jede ihrer Lebensäußerungen. Er kann die eine oder die andere bekämpfen, ignoriren darf er keine. Was ein Element der Kultur ist, gehört auch in das Bereich der Kritik. Die Volksbühne wird für sie ihre Wichtigkeit haben wie die Hofbühne, die Oper wie das Schauspiel, Singspiel und Posse wie Lustspiel und Tragödie, das tausendfältig sich bewegende und belebende Mittelgut wie die Kunstleistungen ersten Rangs, die Darstellung wie die Produktion, die Kunstzustände wie die Kunstgesetze, die kritische Erörterung persönlicher Thätigkeit, wie die kritische Erörterung ästhetischer Fragen, die künstlerische Tagesgeschichte endlich wie die Kunstgeschichte im Großen und Ganzen.

Wer das verkennt, verkennt unseres Erachtens, namentlich das *Umfassende* der journalistischen Lebensaufgabe, den gegenseitigen Einfluß, die geistigen Wechselbeziehungen zwischen Journalistik und Publikum. Zweifelsohne kann sich die Kritik auf ein bestimmtes Fach beschränken, — innerhalb dieses Faches aber soll sie *umfassend* wirken, auf dem erwählten Gebiete die kleinste Kleinigkeit relativ eben so aufmerksam berücksichtigen wie das höchste Interesse. Die kunstkritische Redaktion darf sagen: *das* ist mein Fach, *dieses allein* (etwa einen speziellen Zweig der Kunstkritik) behandle ich; — wenn sie aber vornehm und pretiös hinzufügt: innerhalb dieses Faches will ich mich nur mit dem „Bedeutenden“ beschäftigen, nur mit der „großen Kunst“, nur mit „weltbewegenden“ Fragen, so mag sie immerhin einen speziellen Platz in der Fachliteratur behaupten, ihre *journalistische* Wirkungskraft hat sie damit fühlbar beschränkt. Sie wird mit der Verarbeitung ihres „bedeutenden“ Materials, wenn sie anders dieser speziellen Aufgabe gewachsen ist, einen exklusiven Kreis beschäftigen und belehren, wie es Bücher thun können (diese aber dann in um so gediegenerer Weise, wenn sie durch Ausführlichkeit an Gründlichkeit gewinnen), die Theilnahme an der Gewalt der Presse aber, wie sie in unseren Tagen so eindringlich machtvoll in allen Lebenskreisen sich bewährt, hat sie sich damit so gut wie abgeschnitten.

Das Spezifische des Journalismus ist eben, daß er dahin strebt: innerhalb eines bestimmten Faches — sei dies nun Politik oder Kunst, resp. ein Zweig der Kunst — ein *umfassendes Totalbild* zu geben, einen *Ueberblick* der Zustände, Bestrebungen und Leistungen auf dem betreffenden Gebiete, einen Ueberblick, in welchem der geschichtliche und der wissenschaftliche, aber auch der praktische Standpunkt der vorübergehenden Bedürfnisse seinen Platz findet, einen Ueberblick, in welchem das Vermächtniß der Vergangenheit, das Streben der Gegenwart und die Aussichten der Zukunft gleichmäßig vertreten sind, einen Ueberblick, der das Bleibende und das Vorüberrauschende beleuchtet, der auch das Alltägliche nicht ignorirt, sondern es als ein nothwendiges Element in Kunst und Leben berücksichtigt, der auch das Gemeine nicht vornehm todtschweigen will, sondern es muthig bekämpft, — einen Ueberblick, in dem nicht jede harmlose Unterhaltung mit literarhistorischem Achselzucken und wissenschaftlichem Stirnrunzeln verpönt wird, als ob einheitliche Langeweile das Loos der Menschen und der Journale auf Erden sein sollte, — einen Ueberblick, in dem die heimatlichen und örtlichen Begegnisse sich spiegeln, in dem die Frage des Augenblicks eine rasche Beantwortung, der eingewurzelte Krebsschaden eine unermüdlich wiederholte Rüge findet, in dem der Pulsschlag unserer Zeit kräftig schlägt und den ehrwürdigen Traditionen der Vorzeit die Wage hält. So wirke die Kritik, beständig inspirirt durch den Geist der öffentlichen Meinung, und wieder auf diesen zurückwirkend, dem Publikum ein Stützpunkt, ein Leitfaden, ein Organ seiner besseren Stimmungen, seiner berechtigten Wünsche, — beseelt und gekräftigt vom Hauche einer liberalen Anschauung, zum Vorwärtsstreben angespornt und zugleich zur Vorsicht gemahnt durch das Bewußtsein ihrer Macht, durch das Gefühl ihrer Verantwortlichkeit.

Das ist — wie wir sie verstehen — die Mission der journalistischen Kunstkritik nach den bezeich-

neten Richtungen hin. Manche andere Seite der uns so nah angehenden Fragen bleibt noch zu betrachten. Möge uns, wenn wir auf dem Wege dieser Untersuchung gelegentlich weitere Schritte thun, die freundliche Aufmerksamkeit des Lesers nicht fehlen.

„Shakespeare" von G. G. Gervinus.

Dritte Auflage. Leipzig bei Engelmann 1862.

Besprochen von **Friedrich Bodenstedt.**

I.

Ludwig Tieck verbrachte ein halbes Jahrhundert mit Vorstudien zu einer umfassenden Arbeit über Shakespeare, ohne daß das Werk, von welchem sich in seinem Nachlasse nur der Plan vorfand, zu Stande gekommen, während Gervinus mit rüstiger Entschlossenheit ein solches in sehr kurzer Zeit vollendete. „zwischen Frühstück und Mittag damit fertig wurde", wie der alte Tieck sich ausdrückte. Trotzdem hat es auch Gervinus an gründlichen Studien zu seiner großen Aufgabe nicht fehlen lassen; seinem gewissenhaften Forscherfleiße ist nichts Wesentliches entgangen, und mit dem geübten Blicke des Historikers hat er das ungeheure Material zu bewältigen, zu sichten und zu ordnen gewußt. Dazu kam, daß ihm — wie er in der Vorrede berichtet — gerade diese Arbeit zu einem wahren Herzensbedürfniß geworden war. Aus der beobachtenden Ruhe der vormärzlichen Zeit hingerissen in den Strudel der politischen Wirren und neugestaltenden Bestrebungen des Jahres 1848, ohne darin Befriedigung zu finden, suchte er einen Ort der Sammlung und Erhebung der Seele, welcher ihn dem lärmenden Parteigetriebe entrückte, ohne ihn den Forderungen des Vaterlandes, den Pflichten des Tages, dem thätigen Berufe des Lebens ganz zu entziehen. Er fühlte ein unabweisbares Bedürfniß nach höheren geistigen Genüssen als politische Debatten und Kammerreden ihm bieten konnten, allein diese Genüsse des Geistes sollten selbst der Art sein, daß sie ihn nicht blos labten, sondern zugleich befruchteten und ihm eine mächtige Triebfeder zu neuer patriotischer Thätigkeit würden. — Das Alles fand er bei Shakespeare, und um den aus dem Studium dieses größten dramatischen Dichters gezogenen Gewinn nicht für sich allein zu behalten, schrieb er seine Betrachtungen nieder, welche zugleich als Ergänzungen seiner Geschichte der deutschen Nationalliteratur dienen sollten. Gegenüber der Strenge seiner Beurtheilung der deutschen Dichtung und besonders seiner negirenden Haltung gegen die poetischen Versuche unserer Tage, wollte er zeigen, daß er auch unbedingt bewundern, loben und lieben könne. So belehrt uns die Vorrede.

Man muß diese Motive und Zwecke des Verfassers wohl im Auge behalten, wenn man sein mit liebevoller Hingebung und wirklicher Begeisterung in einem Guße entstandenes Werk richtig beurtheilen will, denn sie sind die Quelle seiner großen Vorzüge, wie seiner Mängel und Einseitigkeit. Verweilen wir zunächst bei jenen.

In keinem andern Werke des berühmten Verfassers finden wir einen so lichtvoll geordneten Plan und eine so gleichmäßige Durchführung wie hier. Er liebt es sonst wohl, große und neue Gesichtspunkte zu geben und dann ein weitschichtiges, oft wenig verarbeitetes Detail folgen zu lassen. Ganz anders hier, wo er das Detail überall geistig zu durchdringen und künstlerisch zu gruppiren gewußt hat. Seine männliche, im besten Sinne des Wortes populäre Sprache ist gesättigt mit zutreffenden Shakespeare'schen Ausdrücken, welche eine genaue Bekanntschaft mit den Werken des Dichters verrathen, für welchen er durchweg Liebe und Begeisterung athmet und weckt. Die glänzendsten Partien des Buches sind diejenigen, wo der Historiker in den Vordergrund tritt, um Shakespeare in seiner welthistorischen Bedeutung zu schildern und den Beweis zu führen, daß er im Kreise der neueren dramatischen Poesie als der offenbarende Genius der Gattung und ihrer Gesetze an der Stelle stehe, die Homer in der Geschichte der epischen Dichtung einnimmt, und daß er, als der seltenste Kenner der Menschen und der menschlichen Dinge, ein Lehrer von unbestreitbarer ethischer Autorität und der würdigste Führer durch Welt und Leben sei.

Zu diesen glänzenden Partien des Werkes gehören die Einleitung, die Schilderung der dramatischen Dichtung vor Shakespeare, die Abhandlungen über sein Kunstideal, sein Zeitalter, die dramatischen Gattungen und die Grundzüge seiner sittlichen Anschauung.

Sehr richtig und beherzigenswerth ist, was er über die Unterschiede zwischen dem klassischen Theater der Griechen und der neuen, durch Shakespeare begründeten Bühne sagt: „Wenn von den Idealen der neueren Kunst überhaupt die Rede ist, so wird man immer zu Ungerechtigkeit versucht sein, sobald man nicht die verschiedenen Bedingungen in die breiteste Er-

wägung zieht, unter denen das Alterthum und die Neuzeit die Künste pflegten. Die alte Kunst, aus einer ganz reinen und unverfehrten, primitiven Existenz und aus dem innigsten Verbande des Menschen mit der Natur hervorgegangen, schloß sich in jenen wundervollen Gebilden der griechischen Plastik den Schöpfungen der Natur gleichsam erhöhend und erweiternd an, wo diese die Grenze ihrer Bildungen erreicht hatte. Es gelang jenem Geschlechte, dem menschlichen Geiste und der Natur zugleich die Gesetze der höchsten Schönheit abzulauschen und diese in einer physisch todten, geistig ewigen Gestalt auszuprägen. Das Beste, was diese Kunst geleistet und die dramatische Dichtung ihr zur Seite gebildet hat, hat eine Art Nothwendigkeit, Wahrheit und Schönheit voraus, denen jede Kunst späterer Zeit vergebens nachstrebt, nachdem wir aus der Jugend der Welt, aus jenen leichten Bedingungen des Daseins für immer herausgetreten sind in ein Leben, das von tausend Sorgen der Subsistenz und von den härtesten Kämpfen mit materiellen Hemmnissen und geistigen Gegenwirkungen erschwert ist. Wir kehren zu den Dichtungen einer solchen Zeit schon aus denselben Gründen gerne zurück, aus denen wir auch zu ihrer Geschichte eine Vorneigung haben; es wird uns leichter Athens Größe unter Perikles, als das perikleische Zeitalter Englands unter Elisabeth zu genießen, nur weil die Größe einfacher war; wir werden, wenn uns beide Dichter gleich geläufig sind, von Shakespeare leichter zu Aeschylus' „Oresteade" übergehen als umgekehrt, weil in den leichteren, jugendlichen, unschuldigen Verhältnissen des Lebens wie der Kunst leichter und reizender zu verweilen ist, als in verwickelten. Diese Sätze wollen wir voranstellen, nicht um unsere Bewunderung der neueren, unendlich erschwerten, schon durch Besiegung der Schwierigkeiten verdienstvollen Kunst im geringsten zu vergällen, sondern nur, um anzudeuten, daß uns die hingebendste Freude an ihr keinen Augenblick einseitig und von der Bewunderung der alten Kunst abwendig gemacht hat, die als der reinste Quell aller Kunstbildung angesehen bleiben muß, so lange nicht Geschmack und Civilisation der Welt auf gänzliche Abwege gelangen soll. Nachdem aber in der neueren Zeit die menschliche Natur sich ungemein erweitert, die Gesellschaft ausgebreitet, die religiöse, wissenschaftliche, staatliche Kultur unermeßliche Weiten und Tiefen eröffnet hatte, da galt es nicht mehr blos eine naheliegende, enge, leicht übersehbare nationale Bildung, die man nur in einer Richtung hatte wirken und auf die höchste Spitze gelangen sehen, in die Kunst herüberzunehmen, es galt die ganze Breite der Welt und der Geschichte, des äußern und innern Stoffes zu bewältigen und der Natur den Spiegel vorzuhalten, was jetzt vielleicht ein schwierigerer Kunstberuf, als im Alterthum der Wetteifer mit ihren erhabensten Bildungen."

Im Verfolg dieser Betrachtungen wird — nach dem Vorgange Schlegel's und Vischer's — weiter ausgeführt, wie unter den nachtheiligen Bedingungen der neueren Zeit und des nordischen Klimas die reine Schönheit, das Typische der Natur verkümmert und verwischt wurde, dagegen die Ausbildung des Individuums, seines eigenthümlichen Geistes und Charakters energischen Ausdruck gewann, woraus denn ein neues, nordisches, wesentlich germanisches Kunstideal erwuchs, welches nicht blos zur antiken, sondern überhaupt zu aller südlichen, romanischen Kunst einen Gegensatz bildet, der für das Shakespeare'sche Drama ganz besonders charakteristisch ist. Gervinus sieht nun mit Recht des englischen Dichters künstlerische Größe darin, daß er, in der Mitte der Zeiten, an dem Uebergange von der mittelalterlichen zur neuen, von der südlichen zur nordischen Kunst stehend, auch in die Mitte dieser beiden Extreme trat, beide, das Abenteuerliche und das Konventionelle, das Vage und Enge, das Ueber- und Unternatürliche, Hyperreale und Hyperideale ausschloß und auf die normale Stelle aller Kunst rückte, wo sich Realität und Idealität innig verschmilzt.

Ein solches selbstbewußtes Auftreten gegenüber dem Geschmacke oder Ungeschmacke der Zeit, ein solches künstlerisches Vermitteln zwischen zwei weit auseinandergehenden Richtungen, um durch Verwerfung ihrer Auswüchse die berechtigten Elemente zu retten, gleichsam durch Versöhnung und poetische Erlösung Beider ein höheres Drittes zu gewinnen, würde Shakespeare trotz seiner inkommensurablen Begabung unmöglich gewesen sein, wenn nicht eine umfangreiche Belesenheit und gründliche Bildung läuternd auf seinen Geschmack eingewirkt hätte. Von dieser Ansicht geht (im Gegensatz zu den Vielen, welche Shakespeare noch immer für ein rohes Naturgenie halten) auch Gervinus aus, indem er sehr treffend bemerkt: „Uns Deutschen ist Verhältniß und Beschaffenheit von Shakespeare's Bildung mit Einem Worte der Vergleichung völlig klar zu machen. Unsere Goethe und Schiller erscheinen Voß gegenüber ganz so wie Shakespeare gegen Ben Jonson. Sie lasen, sie verstanden ihren Homer nur in deutscher Uebersetzung. Aber auf ihre ganze Bil-

dung ist kein Schluß daher zu ziehen, daß der Eine von Voß skandiren lernte, der Andere mit Humboldt spät berieth, ob er noch Griechisch lernen sollte. Eben so wenig kann Shakespeare's geringes Griechisch gegen seine Geistesbildung, ja nicht einmal gegen die äußern Maße seiner Kenntniß zeugen. Vielmehr ist es heute kein Wagniß mehr, zu sagen, daß Shakespeare in jener Zeit an Umfang vielfachen Wissens sehr Wenige seines Gleichen gehabt habe."

Sagt doch der gelehrte Ben Jonson selbst in seinem, Shakespeare gewidmeten Nachrufe:

Wer da will schaffen lebensvolle Zeiten
Wie Du, der muß viel schmieden, hämmern, feilen,
Muß an der Musen Amboß stehn wie Du
Die Formen bildend und sich selbst dazu.

Auch was Gervinus (nach dem Vorgange des trefflichen englischen Kritikers Maginn) über unseres Dichters Frauencharaktere bemerkt, ist sehr beherzigenswerth, denn wenn schon im gewöhnlichen Leben das Verhältniß eines Mannes zu dem anderen Geschlechte als ein Maßstab seines eigenen sittlichen Werthes betrachtet werden kann, so ist das noch in weit höherem Grade bei dem Poeten der Fall. „Kein Dichter hat das weibliche Geschlecht zugleich wahrer geschildert und höher gefeiert als Shakespeare. Nirgends hat er die Frauencharaktere zu zeichnen gewürdigt, die selbst den größten neueren Dichtern Lieblingsfiguren waren, die Mittelgeschöpfe zwischen Verbrecherin und Märtyrin, zwischen Buhlerin und Göttin; nirgends hat er die Unsittlichen des Geschlechts weder mit der Vorliebe vervielfältigt, noch ihre Schwäche mit dem Zauber umgeben, wie dies bei uns herkömmlich ist; er hat seine Kleopatra und Kressida nicht wiederholt und das eine Mal selbst die reizende Verführerin nicht in verführerische Reize gekleidet. Da, wo er jene leichteren, durch intellektuelle Gewandtheit, durch eine kecke und freie Zunge vortretenden Frauen geschildert hat, wie hat er selbst diese Rosalinden und Portien mit einem Walle unnahbarer Sittsamkeit umgeben!"

In Allem, was Gervinus zum Lobe Shakespeare's sagt, können wir ihm freudig beistimmen. Hingegen bei den Folgerungen, die er daraus zieht, und bei den Vergleichen anderer Dichter ersten Ranges mit Shakespeare werden wir häufig, um nicht zu sagen fast immer, zum Widerspruch herausgefordert. Man kann Shakespeare mit Fug und Recht für den größten aller Dichter halten, ohne dadurch den Glanz der anderen zu trüben, denn Jeder will und soll nach seiner Eigenart beurtheilt werden. Es erscheint uns geradezu als eine Ungerechtigkeit, Dichter, die sich mit so heiligem Ernst und mit so klarem künstlerischen Bewußtsein ihrer eigenthümlichen Begabung gemäß entwickelt haben, wie Schiller und Goethe, zu tadeln, weil sie anders waren und schufen als Shakespeare. Wem fällt es ein, die schlanke Palme zu tadeln, weil sie der mächtigen, knorrigen Eiche nicht gleicht, oder den Lorbeerbaum, weil er sich von der Myrthe unterscheidet? Hätten unser Schiller und Goethe bei ihrem Schaffen sich nach Gervinus' Wünschen und Vorschriften gerichtet, so würden sie schwerlich die Meisterwerke hervorgebracht haben, die der Stolz und Ruhm der deutschen Literatur sind. Goethe fühlte klar und hat es wiederholt ausgesprochen, daß er an der Nachahmung Shakespeare's zu Grunde gegangen wäre, wie so mancher andere hochbegabte Dichter, und Schiller hat uns in seiner Uebersetzung des „Makbeth" zur Genüge gezeigt, wie grundverschieden seine Begabung von derjenigen des großen Briten war. . . .

Es war, wie schon oben bemerkt, unsere Absicht, in diesem ersten Theile der Besprechung des verdienstvollen Werkes von Gervinus hauptsächlich bei den großen Vorzügen desselben zu verweilen, während die Mängel des Buches in einer folgenden Nummer der „Recensionen" erörtert werden sollten. Diese Mängel hängen jedoch mit den Vorzügen — als einer und derselben Quelle entsprungen — so unzertrennlich eng zusammen, daß wir sie hier vorläufig wenigstens andeuten müssen, um in dem folgenden Aufsatze nicht mißverstanden zu werden. Gervinus erreicht vollkommen seinen Zweck, uns die sittliche Hoheit des großen Dichters zu schildern; aber, indem er immer nur dies eine Ziel im Auge hat, übersieht er so manches Andere, was zur Beurtheilung poetischer Werke wesentlich Noth thut, und um den Satz durchzuführen: „daß wir an Shakespeare's Unfehlbarkeit in sittlichen Dingen mehr als an seine ästhetische Fehlerlosigkeit glauben dürfen", schiebt er dem Dichter oft fromme Intentionen unter, woran dieser sicher nicht gedacht hat. Ja, er wird von seinem einseitigen moralischen Standpunkt aus zuweilen ungerecht gegen die herrlichsten Gebilde des Meisters selbst, indem er poetische Charaktere ersten Ranges, wie z. B. den unvergleichlichen Falstaff, mit der kleinbürgerlichsten Elle mißt und über Romeo und Julie urtheilt, als ob der Poet mit dieser wundervollen Schöpfung nichts Anders bezweckt habe, als uns zu zeigen, wohin das „Uebermaß der Liebe" führe.

Diese Einseitigkeit und Beschränktheit des Urtheils zu begründen und nachzuweisen wird, wie gesagt, Aufgabe des folgenden Aufsatzes sein; wir können jedoch unsere Einleitung nicht schließen, ohne rühmend hervorzuheben, daß sich die vor Kurzem erschienene dritte Auflage des Gervinus'schen Werkes sehr zu ihrem Vortheil von der ersten unterscheidet. Dem Verfasser ist der große Erfolg des Buches ein Sporn gewesen, es des wachsenden Beifalls immer würdiger zu machen; er hat zu diesem Zwecke keine der neuen Publikationen unberücksichtigt gelassen und ganze Partien seines Werkes völlig umgestaltet, auch in vielen Punkten, den Gründen seiner Gegner nachgebend, sein früheres Urtheil modifizirt.

Das bezieht sich natürlich nur auf Einzelheiten; an der Grundanschauung wird dadurch nichts verändert, weil diese bei ihm weniger aus künstlerischen als aus sittlichen Prinzipien entspringt, so daß er z. B. kein Bedenken trägt, seiner moralischen Auffassung zu Liebe die Idee eines Stückes aus Nebenpersonen, statt aus den Hauptcharakteren herzuleiten Sein tüchtiger, männlicher Charakter läßt ihn Freude finden an allem Tüchtigen in der Kunst wie im Leben; allein er weiß die Scheidelinie zwischen Kunst und Leben nicht zu finden, welche macht, daß wir einen Charakter, den wir im Leben verabscheuen würden, als Kunstschöpfung hoch bewundern können; mit einem Worte: es fehlen ihm die feineren poetischen Fühlfäden, es fehlt ihm der höhere künstlerische Standpunkt, der freie Blick und die Unbefangenheit, ohne welche ein weltumspannender Dichter wie Shakespeare, der seine Sonne scheinen läßt über Gerechte und Ungerechte, nicht recht verstanden noch beurtheilt werden kann.

„Die Königin von Saba".

Große Oper in 5 Akten von Ch. Gounod Zum ersten Male aufgeführt am Hoftheater zu Darmstadt.

— Zwei Jahre sind es, daß wir über die erste Aufführung von Gounod's „Faust" in Darmstadt, die auch zugleich die erste in Deutschland war, in den „Recensionen" berichtet. *) Was wir in unserem damaligen Referate dem Werke prophezeiht — Erfolg in ganz Deutschland — es ist glänzend eingetroffen. Alle bedeutenden Bühnen (zuletzt die Berliner Oper) haben den „Faust", trotz aller „Pietäts-Opposition", mit gleichem Beifall über ihre Bretter schreiten sehen. — Wieder ist es heute eine Gounod'sche Oper, der unser Bericht gilt; wieder ist es die Darmstädter Hofbühne, die zuerst in Deutschland das neue Werk zur Aufführung bringt, freilich unter ganz anderen Verhältnissen. Damals waren es die lieblichen Melodien, die reizenden Harmonien Gounod's, denen der reichlich gespendete Beifall galt, heute sind es Maschinist und Dekorationsmaler, die der Oper den Erfolg verschaffen müssen, indem die Musik weit hinter der des „Faust" zurückbleibt, wenn auch überall die fleißige Hand des gebildeten Musikers zu erkennen ist. Der Komponist hat — das ist namentlich in den ersten Akten der Partitur unverkennbar — den Melodieureichthum, der ihm zu Gebote steht, Wagner'schen Prinzipien folgend, der Sucht zu charakterisiren geopfert. Das ist aber, wie schon die Partie des Mephisto in seinem „Faust" beweist, gerade Gounod's schwächste Seite. So begegnen wir denn überall abgerissenen musikalischen Sätzen, ohne für den Mangel an Melodien durch wahre Charakteristik entschädigt zu werden. Freilich war der Text, den diesmal die HH. Barbier und Carré geliefert, wenig dazu geeignet, bei dem Komponisten jene Lust und Liebe am Werke hervorzurufen, die ihm unser Goethe'sches Gretchen eingeflößt. Die Idee und die Namen der handelnden Personen sind der biblischen Geschichte entnommen, aber, einer Erzählung in Nerval's „Reise im Orient" folgend, in höchst willkürlicher Weise hergerichtet. Der Gang der Handlung ist in Kurzem folgender.

Adoniram ist der Schöpfer der herrlichen Bauten, die in Jerusalem unter Salomo's Herrschaft entstanden. Balkis, Saba's Königin, die zu ihrer Vermählung mit Salomo nach Jerusalem gekommen, will den Mann kennen lernen, der so Großes geschaffen. So weit der erste Akt. Im zweiten Akte ist Adoniram mit dem Guß des „ehernen Meeres" beschäftigt, das seine Werke krönen und die Zierde des herrlichen Tempelbaues werden sollte. Balkis will mit Salomon selbst dem Gusse beiwohnen; Verräther haben aber die Formen zerstört, in dem Augenblick des Gusses befreit sich das glühende Metall und zerstört Alles um sich her.

Der dritte Akt bringt nach einem im Text höchst albernen Zwiegespräch zwischen Jüdinnen und Sabäerinnen eine große Liebesarie der Balkis, die Salomon

*) S. Recens. 1861, Nr. 8, S. 124.

untreu geworden und Adoniram liebt. Sie gesteht diesem ihre Gefühle, die er erwidert. Jetzt kommt Benoni, Adoniram's Lieblingsschüler, und erzählt, daß der Guß des ehernen Meeres während der Nacht von „gütigen Dschinnen“ vollendet worden.

„Ihre Hämmer ertönten bei Nacht an dem Erze;
Das Gebild und Gethier von der Lava befreit.
Es zeigte Morgens sich unserm flammenden Blick.“

Nun gesteht auch Adoniram der Königin das Geheimniß seiner Herkunft, er stammt, wie sie selbst, von Göttern ab:

„Sieh hier den geweihten Karfunkel,
Ein Symbol, ein Talisman,
Vererbt dem letzten Sohn, deß Ahn von Göttern stammt“.

Der vierte Akt führt uns in Salomo's Palast. Balkis bittet Salomo um Aufschub ihrer Vermählung, aber der König begehrt mit Ungestüm,

„Was so lang schon dem Gatten versagt“,
und reißt Balkis mit Ungestüm an sein Herz.

Die jetzt folgende Szene übertrifft an Widerlichkeit selbst die berüchtigte Szene im vierten Akte des „Rigoletto“. . . . . Endlich entschlummert Salomo in Folge eines Schlaftrunkes.

Der fünfte Akt zeigt uns Adoniram auf der Flucht, die er mit Balkis unternehmen will. Hier wird er von verrätherischen Arbeitern, denen er das „Losungswort der Meister“ verweigert, angehalten und ermordet. Am Schluß erscheint Tubal Kain, umgeben von der Schaar der Feuergeister, und führt Adoniram in das „Reich seiner Ahnen“ ein.

Was die Musik anbelangt, so haben wir schon Eingangs unseres Berichtes erwähnt, daß der Einfluß Wagner's auf dieselbe in manchen Theilen unverkennbar ist. So schon bei der einige vierzig Takte zählenden Ouvertüre oder Introduktion (H-dur). Die Behandlung der Instrumente erinnert hier lebhaft an die „Tannhäuser“-Ouvertüre, der selbst der Kampf der Violinen mit den Blasinstrumenten entnommen scheint. Die meisten Musikstücke des ersten Aktes sind arm an Melodie wie an Charakteristik, so das erste Auftreten Adonirams (C-moll), wie auch seine spätere Ariette (C-dur); ein Festmarsch desselben Aktes (Es-dur) zeichnet sich nur durch großes Lärmen aus. Vortheilhaft treten zwei Kouplets des Benoni hervor: „Wie der frühe Sonnenschimmer“ (Es-dur), die lieblich, einfach und melodiös sind. Im dritten Akte ist nur ein Solo des Adoniram mit Chor bemerkenswerth.

Höher wie die beiden vorhergehenden steht in musikalischer Beziehung der dritte Akt. Nicht mehr so lärmend, weitaus melodischer, läßt er uns vielfach, besonders in den schönen Harmonien, den Komponisten des „Faust“ wiederfinden. Ein weiblicher Chor in B-dur eröffnet denselben. Ihm folgt der Wechselchor zwischen Jüdinnen und Sabäerinnen, der seiner Zeit in Paris so sehr gefiel. Eine große Arie der Balkis (D-dur) ist reizend und edel gehalten. Den Glanzpunkt des Aktes und vielleicht der ganzen Oper bildet aber ein kleiner, nur vier Takte umfassender Satz: „Hoſiannah“ (C-dur), gesungen von Benoni und dann vierstimmig wiederholt, der voll Schwung und von großer Wirkung ist, sowie das Finale, Sextett in B-dur, „O Tubal Kain“, das sorgfältig durchkomponirt und von wirklicher Schönheit ist. Damit sind wir aber auch mit dem, was wir nach wiederholtem Anhören der Oper und sorgfältigem Studium der Partitur Lobenswerthes in der Musik entdecken konnten, vollständig zu Ende, denn außer einer kleinen Wiederholung des „Hoſiannah“ im Finale der Oper, diesmal in B-dur, enthalten der vierte und fünfte Akt nur höchst Unbedeutendes und mitunter sogar Triviales, wie z. B. im vierten Akte ein Chor in C-dur, ein Duett in Ges-dur und ein anderer Chor in Ces-dur rein Verdi'sche Inspirationen aufweisen und uns lebhaft an den „Troubadour“ erinnern.

Die Darstellung der Oper auf der Darmstädter Hofbühne war eine glänzende. Der Maschinist Brandt hat mit der Ausführung des zweiten Aktes (dem Ueberströmen des glühenden Erzes) ein Problem gelöst, das man in Paris nicht zu lösen im Stande war, weshalb bekanntlich der zweite Akt dort ganz wegfiel. Ebenso haben Maler und Kostumier das Ihrige gethan, um die Schaulust des Publikums zu befriedigen und der Oper zu ihrem Erfolg zu verhelfen. Dieser Erfolg war denn auch vorhanden, und obgleich sich die Kritik über die Gehaltlosigkeit der Musik energisch ausspricht, wird die „Königin von Saba“. Dank der prächtigen Szenirung, wohl noch manche Aufführung auf der Darmstädter Bühne erleben. An den beiden ersten Abenden dirigirte der Komponist selbst und erhielt von dem Großherzog das Ritterkreuz des Philipp-Ordens. Am ersten Abend wurde Gounod von dem Publikum mehrmals mit dem Maschinisten und Theatermaler, den HH. Brandt und Schwedler gerufen, bei der zweiten Vorstellung galt jedoch der Beifall fast ausschließlich den beiden Letztgenannten. Noch müssen wir auch den Darstellern der drei Hauptpartien einige Worte der Anerkennung zollen. Die HH. Grimminger (Adoniram), Trapp (Salomo), und Fr. Ber-

kram-Meyer (Baltis) waren recht brav und wurden von dem Publikum mehrfach ausgezeichnet. Chöre und Orchester gingen vortrefflich.

Ob sich wohl außer der Darmstädter Bühne noch eine zweite in Deutschland finden wird, die die „Königin von Saba“ zur Aufführung bringt?— Wir möchten es bezweifeln, jedenfalls dürfte der Erfolg kaum die Mühen und Kosten einer solchen Aufführung lohnen.

Richard Wüerst's Oper „Vineta“.

Zum ersten Male aufgeführt auf dem Stadttheater zu Breslau.

Besprochen von **Kunisch-Richthofen.**

Je schärfer wir dem prunkenden, weltverlosen Virtuosenthum entgegentreten, welches der Menge schmeichelt, indem es zu ihr herabsteigt, um seine bunten Fittige von rohen Sinnen bewundern zu lassen, desto wärmer und freudiger begrüßen wir eine Schöpfung, aus welcher ein äußerlich gebildeter Geschmack zu uns spricht, und deren Verfasser nach einem edleren Ziele strebt, als nach der Aufregung überreizter Nerven.

Da der vom Komponisten verfaßte Text in innigem Zusammenhange mit der Musik steht, müssen wir auch auf das Libretto eingehen, welches durch seinen poetischen Gehalt sich vortheilhaft von den Pfefferkuchen-Reimen und Bänkelsänger-Trivialitäten unterscheidet, die uns den Genuß so vieler, auch musikalisch werthvoller Opern verkümmern. Den Grundton der Dichtung bildet der tiefgeheimnißvolle Zug des Menschenherzens, der in Poesie und Musik seit Jahrhunderten nach jener Lösung und Erlösung ringt, die ihm im Leben versagt bleibt.— Am Strand der Ostsee lebt Bruno, der Förster, verlobt mit Gertrud. Aber am Meeresstrand hat er ein zauberisches Weib geschaut, dessen Bild ihn nicht mehr verläßt. Ist sie eine Tochter jener Stadt, welche der Sage nach dort versank? — Er entschlummert, da steigt Benita, die Tochter der versunkenen Vineta, aus den Wellen empor und klagt ihre Sehnsucht nach dem Glücke, das den Bewohnern der Tiefe versagt blieb. Da erblickt sie den Jüngling, da lauscht sie den trunkenen Schwüren seiner Liebe, da leuchtet aus seinen Augen der zündende Strahl in ihre Seele, und in ihren Armen sinkt er nieder in die Tiefe, dorthin, wo unter den Wellen in wunderbarer Pracht die Korallenschlösser der Alten ragen und die Paläste der versunkenen stolzen Stadt. Aber an das Gesetz der Tiefen mahnt Melchior, Benita's Vater. Nur wer jedes Band, welches ihn an die Erde knüpft, zerrissen hat, darf unter Vineta's Bürger aufgenommen werden. Bild auf Bild wird heraufbeschworen, Bruno bleibt standhaft, bis er seine verzweifelnde Mutter erblickt. Der Sehnsuchtsruf nach ihr verbannt ihn von Benita. er muß nach oben zurück, dort aber läßt es ihn nicht ruhen, und er stürzt sich in die Fluthen als Benita erscheint, die auf Heimat und Unsterblichkeit verzichtet hat, um dem Geliebten zu folgen. Mit seinem Tode bricht auch ihr Herz, die Meeresgötter steigen aus den Wogen empor und holen die Körper der Liebenden hinab, um sie im Schrein von Muscheln und Korallen in die Tiefe zu betten, aber Benita's und Bruno's Seelen schwingen sich himmelan und leuchtend verscheucht die dunklen Wolken der blendende Strahl der aufgehenden Sonne.

Die schöpferische Kraft unserer Zeit ist in der Musik vielleicht noch geringer als in mancher anderen Kunst, und unsere Luft ist so geschwängert von musikalischen Atomen, daß es schwieriger als je zuvor erscheinen muß, von allen Anklängen an Bekanntes sich frei zu erhalten. Die Musik ist aber auch auf solche Abwege gerathen, der Sinn der Masse für ihre echte Schönheit droht so zu verschwinden, daß doppelte Anerkennung Jedem gebührt, der nicht auf den verdorbenen Geschmack spekulirt, und seine Erfolge nicht in wildem Lärmen, und auch nicht in prickelnden Details zu erringen sucht.

Ein großer Theil der Theaterbesucher pflegt sein Urtheil über eine neue Oper davon abhängig zu machen, ob sich ihm mehr oder weniger Melodien eingeprägt haben. Ein ganz richtiger Maßstab ist wohl die Behaltbarkeit einer Melodie so wenig, als ihre Sangbarkeit; aber in den Melodien bewährt sich allerdings die Produktionskraft des Komponisten. Die neue Oper von Richard Wüerst ist nicht arm an Melodien, welche in einfacher Rundung und Klarheit eine Stimmung zu ihrem treffenden Ausdruck bringen und dadurch die Stimmung der Hörer mehr oder minder beherrschen. Ihr Werth ist vorwiegend in dieser Eigenschaft zu suchen, sie wollen nicht überraschen, wollen nicht brillieren und pikant sein, sondern warm, wahr und klar und dem Texte durchaus entsprechend. So finden wir sie im ersten, übrigens noch vorwiegend in der knapperen Form des Liedes gehaltenen Akte, des alten Hempfen Lied von der versunkenen Stadt, in welchem jene, aus der Klarheit einer inneren, in ihren Gegensätzen und

versenkten Beschauung hervorgehende Einfachheit herrscht, welche als anzustrebender Vorzug des Liedes betrachtet werden muß. Auch in der vollständig entwickelten Kunstform der Arie, wo die Melodie voller und breiter sich entfaltet, bekundet sich das schöne Talent des Komponisten, welcher den dritten Akt mit zwei aufsprechenden, von Benita und Bruno gesungenen Arien ausgestattet und dadurch vor der Gefahr zu reiten gesucht hat, vor dem zweiten Akte, dem Glanzpunkte der Oper, verdunkelt zu werden. Richard Wüerst hat seinen künstlerischen Sinn darin bewährt, daß er seine Arien mit naturwarmer Grundfarbe und Bewegung und eingehend in zarte Nuancirungen des Seelenlebens frei erhalten hat von jenen modischen Verunstaltungen durch Rouladen und Instrumentalpassagen, welche aus der Arie vorzugsweise einen Tummelplatz weiheloser technischer Fertigkeit zu machen pflegen. Die Arie erfordert in höherem Grade als das Lied produktive Kraft, in ihr müssen aber auch Individualität und Charakteristik zu ihrem vollen Rechte gebracht werden. Auf Letzteres hat der Komponist besonders viel Sorgfalt verwendet und mit denkender Feinheit gearbeitet, wie beispielsweise schon die ersten Nummern in der Partie der Benita darthun, mit deren Auftreten der zweite Akt beginnt. Einfach wie der Wellenschlag ist der Tonschritt der Melodie, welcher im wenig belebten $^{2}/_{4}$ Takt eine angemessene Bewegungsform findet. Charakteristisch ist auch die Wahl der Tonart in: Ges-dur. Der Uebergang nach H-dur wird vorbereitet, sobald Bruno's Stimme zum ersten Male an ihr Ohr dringt, gleichzeitig wird auch die Melodie lebhafter bewegt und das Tempo etwas schneller genommen; H-dur tritt ein, sobald er sie angeschaut: „Aus seinen Blicken strömt Entzücken" — und mit diesem wie Sonnenschein in ihre Seele stärker und stärker eindringenden Entzücken fluthet auch mächtiger und mächtiger das Gefühl in ihrer Brust und findet in freierem und bewegterem Tonschritt seinen angemessenen Ausdruck, begrenzt nur durch den beibehaltenen, durch seine Gleichförmigkeit an das Rauschen der Wellen über ihrer Heimat erinnernden $^{3}/_{4}$ Takt. Er will ihr folgen, da bemächtigt sich der Kampf ihrer Brust, und sie beschwört ihn warnend in hoher Erregung: „Nennst du auch eine Seele nur noch dein" — hier tritt der $^{2}/_{4}$ Takt ein und die Tonart wechselt nach Des-dur. Feine und durchdachte Individualisirung und Charakterisirung ließ der Komponist wie dem Gesange, so auch dem Orchester zu Theil werden. Seine Vorliebe für fein durchgeführte und schattirte Zeichnung hat die Streichinstrumente in den Vordergrund gestellt, aber passend auch die Vortheile benutzt, welche die Blechinstrumente durch lebhaftere Färbung und kräftigere Charakteristik gewähren. Die Chöre sind frisch und lebhaft, und die reich instrumentirte Ouverture gibt in gelungenen Zügen ein Resumé der ganzen Tondichtung.

Die Aufführung auf der Breslauer Bühne war eine recht gelungene. Hr. Schleich als Bruno und noch mehr Frl. Flies als Benita, zeigten sich im günstigsten Lichte und die Szenirung ließ im Ganzen nichts zu wünschen übrig.

Karlsruher Theaterbericht.

Shakespeare's „König Johann". — Novitäten und Wiederaufnahmen. — Personalverhältnisse. — Baden-Baden

ξ — Das abgelaufene Jahr wurde von unserer Hoftheater-Direktion mit einer artistischen That beschlossen, welche mit unter ihre bedeutendsten und zugleich erfolgreichsten gezählt werden muß: mit der Aufführung von Shakespeare's „König Johann". Bekanntlich hat Goethe alsbald nach der Uebernahme der Theaterleitung zu Weimar sein besonderes Augenmerk auf diese historische Tragödie gerichtet. Bei uns reifte der Gedanke ihrer Einverleibung in das Repertoir langsamer heran, es wurde ihr aber der entschiedenste, ja der einzige bedeutende Erfolg zu Theil, den die deutsche Theatergeschichte bis jetzt aufweist, und der namentlich seit der zweiten, im Januar stattgefundenen Vorstellung als unzweifelhaftes fait accompli feststeht. Mag auch das Interesse, mit dem unser Publikum den beiden Aufführungen folgte, zum Theil auf Rechnung der frappanten Zeitgemäßheit des Stückes und insbesondere so mancher sympathischen Anklänge an die hierorts vorherrschende politische Stimmung zu setzen sein, — die Größe des Shakespeare'schen Genius trat, vermittelt durch eine größtentheils gediegene Darstellung, dem Zuschauer so überwältigend entgegen, daß auch ohne jene Besonderheiten die bedeutendste Wirkung gesichert war. Die Leistung des Hrn. Lange in der Titelrolle, unverkennbar ein Ergebniß langwierigen und sorgsamen Studiums, zählt, abgerechnet einzelne Ausstellungen untergeordneter Natur, zu den vorzüglichsten dieses vielseitig begabten Künstlers, der sich im Verlauf der letzten Jahre zur Hauptstütze unseres Schauspiels emporgearbeitet. Von

gleicher Vollendung und Wirkung ist die Darstellung der leidenschaftlichen Konstanze durch Fr. Lange, mit ihrem erschütternden Wahnsinnsausbruch, ein wildes Gegenstück zu ihrer so zart und elegisch gehaltenen Ophelia. Von den übrigen Einzelleistungen ist namentlich jene des Hrn. Hock als Hubert sehr gelungen. Die Rollen des Bastards und des Legaten sind bei den HH. Schneider und Rebe in völlig richtigen Händen; beide Leistungen können als in ihrer Art tüchtige, übrigens allerdings noch mehrfach vervollkommnungsfähige bezeichnet werden.

Ein Rückblick auf die letzten Monate des verflossenen Jahrs zeigt als sonstige Erwerbungen unseres Schauspielrepertoirs im ernsten Genre Racine's, beziehungsweise Schiller's „Phädra" und Heyse's „Ludwig der Bayer", im heiteren Benedix' „Störenfried" und „Günstige Vorzeichen", Arnold Hirsch's „So paßt's" und Hollpein's „Er experimentirt". In neuer Einstudirung sahen wir „Das letzte Mittel" der Fr. v. Weissenthurn und „Doktor Faust's Hauskäpchen" von Hopp. Dem Opernrepertoir wuchsen nur Hiller's „Katakomben" und Himmel's neu einstudirte „Fanchon" zu. — Ueber die denkwürdigen Tage, da uns in unmittelbarer Aufeinanderfolge das Heyse'sche Schauspiel und die Hiller'sche Oper in Anwesenheit ihrer Dichter und Komponisten vorgeführt wurden, haben Sie seiner Zeit von einer anderen Feder Bericht empfangen, den ich mir durch die eine Wahrnehmung zu ergänzen erlaube, daß der Erfolg der „Katakomben" zu einem nicht geringen Theil dem interessanten, nicht durchaus bühnengerechten, aber poetisch werthvollen Texte Moriz Hartmann's zuzuschreiben ist, wofür auch der hierorts noch niemals erlebte Umstand spricht, daß der ungewöhnlich große Vorrath von Textexemplaren in überraschend kurzer Zeit völlig vergriffen war. — In der Titelrolle der „Phädra" lieferte Fr. Lange ein Meisterstück edler Plastik und großartiger Zeichnung seelenzerstörender Leidenschaft. — Die „Fanchon" gab Frl. Genast in der Titelrolle Gelegenheit, ihre Virtuosität im Liedergesang zu bethätigen. Hier wie in der Partie der Gräfin in „Figaros Hochzeit", der Clythia in den „Katakomben" u. a. hat sich Frl. Genast als eine Gesangskünstlerin von gründlicher Schule bewährt, und, wiewohl ihre Stimme der Kraft und Frische entbehrt, durch ihre entsprechende seelenvolle Vortragsweise die Sympathie des Publikums in hinreichendem Grade erworben, um nach ihrem nahe bevorstehenden Rücktritt von der Bühne mit Bedauern vermißt zu werden.

Seit Neujahr sahen wir als Novitäten die einaktigen Blutten „Mylord Cartouche" von Poly Henrion, „Der Kopist" nach Meilhac von Hiltl und „Eine Partie Piquet" von Fournier und Meyer; an bereits bekannten Stücken: „Der Sommernachtstraum", „Kabale und Liebe", „Der alte Magister", „Die Schleichhändler", „Der Majoratserbe", „Englisch", „Der Vetter" u. A., in der Oper: „Oberon", „Der Wildschütz", „Die Schlittenfahrt von Nowgorod", „Der fliegende Holländer", „Die Jüdin". In Vorbereitung ist im Schauspiel der dreiaktige Schwank von G. v. Moser und W. Drost „Eine kranke Familie", in der Oper Abert's „König Enzio".

Mancherlei Veränderungen sind seit meinem letzten Bericht in den Personalverhältnissen des Schauspiels eingetreten. Nach Hrn. Koberstein's Abgang theilten sich die HH. Kraftel und Köth in das jüngere Liebhaberfach in der Art, daß letzterem vorzugsweise solche Konversations-Liebhaberrollen zugetheilt wurden, die einen höheren Grad von Reife erfordern. Hr. Köth vermochte sich jedoch die bereits bei seinem Gastspiel vermißte Weichheit und Biegsamkeit des Organs, Eleganz der Erscheinung und ungezwungene Grazie und Lebendigkeit des Spiels, wie sie für dieses Genre unerläßlich sind, im Lauf der Zeit nicht in hinreichendem Grade anzueignen, um nicht die Nothwendigkeit eines genügendern Ersatzes ins Licht treten zu lassen. Derselbe wurde in Hrn. Otto Devrient gefunden, welcher hier seine theatralischen Sporen verdient hatte und zuletzt beim Stadttheater in Leipzig engagirt war. Derselbe gastirte im November v. J. als Paul Scharfeneck („Majoratserbe"). Holdhaus („Günstige Vorzeichen"), Gluthen („Das letzte Mittel"), Richard Wanderer und Melchthal mit unbestreitbar günstigem Erfolg. Seine Leistungen zeugten von sehr wesentlichen Fortschritten; sein Spiel war von seltener Korrektheit und ließ vorzugsweise den verständigen, berechnenden Schauspieler erkennen, ohne jedoch in geeigneten Momenten der Wärme zu entbehren. Hr. Devrient ist bereits im Lauf des Januar als Mitglied eingetreten. Hr. Köth, dem solche Rollen des von ihm vertretenen Genres bis jetzt am besten gelangen, welche, wie der Kammerherr in „Treue Liebe", der Spieler Thuning im „alten Magister" u. s. w. an das Charakterfach streifen, hat sich jüngst als Wurm im letzteren versucht. Kann die Leistung auch noch keineswegs als genügend bezeichnet werden, so hat Hr. Köth doch bereits hinlängliche Fortschritte gemacht, um das Vorhandensein einer schauspielerischen

Befähigung wahrnehmen zu lassen, die bei beharrlichem Fleiße zu schönen Erfolgen führen kann. — Hr. Kastel, den wir als Friedrich von Oesterreich („Ludwig der Bayer"). Hippolyt („Phädra") und Ferdinand („Kabale und Liebe") gesehen, dessen beste Rolle aber bis jetzt der Toni im „Goldbauer" geblieben ist, läßt in Spiel und Vortrag immer noch zu sehr den Anfänger erkennen, als daß wir ihm die für Don Carlos, Mortimer, Max Piccolomini u. s. w. erwünschte Reife zutrauen möchten. Nach unserer bisherigen Beobachtung scheinen seine äußeren Mittel bedeutender zu sein als sein schauspielerisches Talent.

Beharrliches Studium, geistige Vertiefung in große Aufgaben, in die wissenschaftliche Seite des Darstellerberufes überhaupt kann übrigens auch ein mäßiges Talent zu Wachsthum und schöner Entfaltung bringen und bildet die beste Schutzwehr gegen die, angehenden Künstlern so gefährliche Klippe der Selbstüberschätzung.— Ein anderes junges Mitglied, welches gleichzeitig mit Hrn. Kastel aus dem Ballet hervorging, Frl. Bender, strebt mit ziemlichem Erfolg, was ihr an ursprünglichem Talent abgeht, durch unermüdliches Studium zu ersetzen. Nachdem sie längere Zeit schon in kleineren Rollen das Interesse des Publikums auf sich gezogen, hatte sie einen ersten bedeutenderen Erfolg als Marie im „alten Magister". Mit äußeren Mitteln ist sie auf das vortheilhafteste. besonders für heroische Partien ausgestattet. — Von stets zunehmendem Erfolg sind die Leistungen des Frl. Christen im jugendlich muntern Genre, wofür sie ein entschiedenes und allem Anschein nach sorgsam gepflegtes Talent bekundet. Hr. Nebe, zuletzt in Braunschweig und seit August v. J. Mitglied der hiesigen Bühne, zeigt sich durchgängig als begabten, intelligenten und strebsamen Künstler. Seine Leistungen als Verrina und Burleigh in Laubes „Essex" können allerdings nicht als gelungen bezeichnet werden; ungleich besser schon als Legat Pandulfo („König Johann"), leistete er dagegen Vorzügliches als Theramen („Phädra"). In der Rolle des Abbé in „Ein Kind des Glücks" erhob sich sein Spiel zu großer Feinheit; seine besten Erfolge hat er jedoch im komischen Genre, wobei ihm zu Zeiten auch seine hübsche Singstimme zu Statten kommt. Insbesondere leistet er als Valentin im „Verschwender" und als Ill in Raupach's „Schleichhändlern" höchst Anerkennenswerthes.

Die jüngste und eine höchst werthvolle Erwerbung für unser Schauspielpersonal ist jene des Hrn. Theodor Löwe, der zur Zeit als Oberregisseur dem Stadttheater in Elberfeld vorsteht und bereits mit dem April hier eintreten wird. Derselbe gastirte mit einem seltenen Erfolg als Pernet („Kopist"). Chevalier Rocheferrier („Partie Piquet").Ippelberger („Englisch"), Hofmarschall von Kalb und Siegel („Vetter"). In all' diesen Leistungen trat uns ein bedeutendes, zu einem hohen Grad künstlerischer Reife entwickeltes Talent entgegen. Ein feines, in Anlage und Durcharbeitung meisterhaftes Kabinetsstück ist insbesondere sein Rocheferrier. Auch seine Leistung als Ippelberger fand lebhaften Anklang, so frisch auch diese geniale Charge des verstorbenen Mayerhofer noch in der Erinnerung unseres Publikums lebt Den vorzugsweisen Beifall der Sachverständigen aber erwarb sich Hr. Löwe mit seinem Hofmarschall Kalb. Die Gesammtwirkung seines Gastspiels läßt sich dahin charakterisiren, daß er sich rasch und in seltenem Grade die Sympathie aller Klassen des Publikums erwarb, ohne einer einzelnen die mindeste Konzession zu machen. Eine vielversprechendere Kraft für die Darstellung fein komischer Charaktere konnte uns nicht wohl gewonnen werden.

Seit August v. J. hat unsere Hofbühne in dem neuerbauten Theater zu Baden-Baden eine Sukkursale erhalten. Allwöchentlich wird daselbst unter unmittelbarer Leitung der Hoftheaterdirektion von hiesigen Künstlerkräften eine Opern- oder Schauspielvorstellung gegeben. Es geschieht dies stets, und zwar in jetziger Jahreszeit fast mehr noch als während der Saison, vor überfülltem Hause, unter unzweideutigen Kundgebungen freudiger Anerkennung von Seiten des Badener Publikums. Da stets nur solche Stücke gegeben werden, welche hier kurz vorher zur Aufführung gekommen, und für die bequeme Heimkehr der Mitwirkenden durch einen nächtlichen Extrazug gesorgt ist, so reduzirt sich die anfänglich für dieselben befürchtete Belästigung durch das Badener Sukkursalverhältniß nahezu auf Null, und die warme Empfänglichkeit der dortigen Theaterbesucher trägt dazu bei, dasselbe unseren Künstlern jetzt eher im Lichte einer Annehmlichkeit erscheinen zu lassen

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

6. — 12. Februar: „Die Königin von Navarra". — „Eglantine" (2 Mal). — „Fiesko". — „Strmenfee". — „Die Fräulein von St. Cyr". — „Die Eine weint, die Andre lacht" und „Geliebt werden oder sterben".

Die Mautner-Wolter'sche „Eglantine" fährt fort zwei Mal die Woche das Publikum in's Burgtheater zu locken, und macht namentlich den weiblichen Gefühlsnerven viel zu schaffen. Sobald man sich über die unwahrscheinliche Basis des Stückes hinwegsetzt, über die Leichtigkeit nämlich, mit welcher der sonst als besonnener und edler Mann dargestellte Graf Albert auf einen Brief ohne Aufschrift hin sein Verhältniß zu Eglantinen gelöst hat, kann man sich als harmloser Zuschauer für das Stück weiblichen Lebens, das hier mit einigem Geschick und viel Behagen vor uns ausgebreitet wird, lebhaft genug interessiren. Kleine und doch grobe technische Fehler, wie die Monologe Rodens und die Versicherung des Theaterarztes, Eglantinens Geschick interessire ihn lebhaft, hätte die sonst doch so streichlustige Direktion füglich beseitigen sollen. Es verstößt doch in der That gegen die elementarsten Bühnenbegriffe, und läßt dem Schauspieler gar wenig Spielraum zur selbständigen Charakterisirung, wenn uns jede Person, als ihr eigener Prologus, ihre Stimmung und Intention, was sie gethan hat, und zu thun gedenkt, in a parte's und Monologen an den Kopf wirft! Darum ist auch die Exposition (Frau Schwalbe und der Theaterarzt) um ein Beträchtliches zu lang, weil sie zu viel ausplaudert, was sich weiterhin aus der Handlung selbst, wie aus dem Spiel der Darsteller, entnehmen lassen sollte.

Frl. Wolter hat zu dem Erfolg des Stückes wesentlich beigetragen, aber auch umgekehrt das Stück zur Entfaltung ihres reichen und spannkräftigen Talents. Eglantine und Konradine bezeichnen bis nun (weit mehr als die vielgepriesene Hermione) die Hauptrichtungen ihres künstlerischen Vermögens.

Auch die Königin in Laube's „Strmenfee" reiht sich diesen Rollen als dritte harmonisch ausgeglichene Leistung an, wenngleich bei der Wiederholung am 9. d. M. die Szenen im ersten Akte etwas matt erschienen, während zugleich auch Fr. Gabillon (Gräfin Gallen) diesmal mit auffallendem Gleichmuth allen Schicksalswendungen und tragischen Katastrophen entgegensah.

In den „Fräulein von St. Cyr" dagegen spielte Fr. Gabillon die Charlotte mit lobenswerther Sorgfalt und einfach zutreffendem Ausdruck. Frl. Kronau ihrerseits, als Louise, machte sich keiner Uebertreibung, noch sonst eines Fehlers schuldig; aber der geringe Grad von Humor, der ihr zu Gebote steht, und das verschleierte Organ ließen die muthwillige Gestalt merklich in den Hintergrund des Gesammtbildes treten. Die Männerrollen werden bekanntlich von den HH. Sonnenthal, Fichtner und Franz Kierschner größtentheils gut gespielt. Das Stück selbst übrigens, eine der leichtfertigsten dramatischen Unterhaltungen des französischen Repertoirs — leichtfertig als Stoff und als Mache — könnte lieber vom Repertoir fern bleiben.

Operntheater.

23. Januar — 12. Februar: „Die Zauberflöte". — „Die Kaminfeger von London". — „Haus Heiling". — „Die Zigeunerin". — „Monte Christo" (3 Mal). — „Rigoletto". — „Maria von Rohan". — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — „Der fliegende Holländer". — „Der Troubadour". — „Der Freischütz" (statt „Robert der Teufel" wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Schmid eingeschoben). — „Die Hochzeit des Figaro". — „Satanella". — „Der Wasserträger". — „Wanda". — „Robert und Bertrand" (Frl. Söhkte als Gast). — „Die weiße Frau". — „Euryanthe". — „Robert der Teufel".

Wir erwähnten unlängst, daß Weber's „Euryanthe", nach einjähriger Ruhe, wieder in's Repertoir aufgenommen worden sei. Wir können nunmehr über die Wiederholung dieser Aufführung berichten. Frl. Krauß, die neue Eglantine, konnte dieser Partie, wenn möglich, noch weniger genügen, als jeder andern. Mitleid ist beim Anhören dieser kranken Stimme das vorherrschende Gefühl; doch mischt sich auch Verwunderung ein über den Muth, daß eine Sängerin es wage und eine Direktion es gestatte, mit dieser Stimme noch vor die Oeffentlichkeit zu treten und in neuen oder neustudirten Opern erste Partien zu übernehmen. Ihre unerschütterliche musikalische Tüchtigkeit bewährt Frl. Krauß allerdings bei jeder Gelegenheit. Sie singt korrekt, beobachtet Takt und Rhythmus auf's strengste, fehlt nie und intonirt so rein, als bei dem schrecklichen Tremolliren von einem reinen Tone die Rede sein kann. Damit ist aber die Liste ihrer guten Eigenschaften zu Ende, — denn ihrem Vortrage fehlt die feinere Bildung und der innere Impuls, ihr Spiel ist völlig leblos und reduzirt

sich auf die hergebrachten, bedeutungslosen Armbewegungen.

Fr. Dustmann, Hr. Ander, Hr. Beck sind bewährte Repräsentanten Euryanthens, Adolars und Lysiarts. Erstere sang das „Glöcklein im Thale“ mit glockenreiner Stimme und feinem Ausdruck, war im weitern Verlauf stimmlich weniger glücklich, spielte aber, wie immer, mit voller Hingebung an die Sache. Letzteres gilt auch von Hrn. Ander, dessen Adolar eine sehr fein nuancirte Leistung ist. Hr. Beck seinerseits bewältigt seinen undankbaren Part mit gewohnter Kraft und charakterisirt nach Möglichkeit. In letzterer Beziehung möchten wir bemerken, daß die zornigen und drohenden Geberden Lysiarts gegen Adolar in der ersten Szene zu stark markirt sind. Vor dem Könige und seinem Hofstaat darf Lysiart seinen neidischen Aerger nicht verrathen, auf seinem Gesichte allein sei er zu lesen.— Hr. Mayerhofer singt und spielt den König entsprechend. In einer kleinen Rolle genügt auch das bis jetzt von der Direktion so konsequent nicht beschäftigte Frl. Tellheim. — Chor und Orchester, von Hrn. Esser geleitet, hielten sich gut.

Eines exakten Ensembles erfreut sich auch Cherubini's „Wasserträger“. Namentlich ist aber Hr. Beck als Michali ganz vortrefflich in der Gesammt-Auffassung wie in der Einzelbetonung von Wort und Gesang. — Fr. Dustmann, Fr. Schäfer, die HH. Ander, Erl, Mayerhofer und Lay, Chor und Orchester, unter Hrn. Dessoff's Leitung, sind durchgehends tüchtig am Platz.

Im Ballet „Robert und Bertrand“ gastirte in einem Pas de deux mit Hrn. Caron ein Frl. Söhlke nicht ohne Erfolg. Weitere Leistungen würden erst ein Urtheil feststellen lassen. Frl. Couqui war übrigens verdientermaßen die Heldin des Abends.

Wiener Konzertbericht.

Quartett-Hellmesberger.

H—l. — Am sechsten Abende war zwischen zwei in Mark und Blut jedes Musikfreundes gedrungenen Tonwerken, nämlich Haydn's D-moll-Quartett und Mozart's D-dur-Quintett, ein Trio für Klavier, Violin und Cello von Adolf Müller jun. eingereiht, das in solcher Umgebung sich gar ungünstig ausnahm. Nichts wirkt abspannender als die Wahrnehmung fruchtloses Herumsuchens nach Ideen, erfolglosen Ringens nach Gestaltung. So ergeht es uns beim Anhören des Müller'schen Trio, das immer neue Anläufe nimmt, die schnell wieder in sich selbst zerfallen. Hr. Epstein spielte den Klavierpart mit Virtuosität, vermochte aber dem Werke nicht aufzuhelfen. *)

Der Vortrag des Haydn'schen Quartetts und des Quintetts von Mozart war im Ganzen ausgezeichnet. Nur im reizenden Trio des Mozart'schen Menuets war die erste Violine offenbar zu kokett.

Am siebenten Abende wurde eines der reizenden Beethoven'schen Streich-Trios in ganz vorzüglicher Ausführung gebracht. Das Zusammenspiel war musterhaft. In dem hierauf folgenden Schumann'schen D-moll-Trio wurde die Klavierstimme von Hrn. Weidner mit technischer Vollendung, aber unzureichender Empfindung ausgeführt, und in dem Schubert'schen Streichquartette aus D-moll waren es vor Allem wieder die berühmten Variationen über „Der Tod und das Mädchen“, welche das Publikum elektrisirten, und man kann in der That nichts Vollendeteres hören, als den Vortrag dieses Tonstückes von unseren Quartettisten. Namentlich feiert die erste Violine jedesmal einen vollberechtigten Triumph.

Am achten und letzten Abende stand das Herbeck'sche Streichquartett Nr. 2 an der Spitze. Der talent- und verdienstvolle Komponist wurde am Schluße zwei Mal lebhaft gerufen. Das hierauf folgende Konzert für zwei Klaviere mit Begleitung der Streichinstrumente wurde von den HH. Dachs und Dunkl mit Klarheit und feiner Schattirung vorgetragen. Den Schluß bildete Beethoven's Streichquartett, op. 132, dessen treffliche Ausführung bei der Schwierigkeit der Aufgabe alle Anerkennung verdient. Namentlich war es der an Klarheit und Durchsichtigkeit ähnlichen Werken aus der besten Periode des Meisters ebenbürtige dritte Satz, der allgemein elektrisirte, und der energische Vortrag des recitativisch gehaltenen Moments im letzten Satze von Seite der ersten Violine rief einen lebhaften Ausbruch des Beifalls hervor.

Blicken wir auf die Gesammtleistung unseres heimischen Quartetts in dieser Konzert-Saison zurück, so finden wir keine wesentliche Verschiedenheit gegen die früheren Jahre. Zu jener siegesgewissen Freudigkeit gemeinsamen

*) Der junge Komponist ist indessen nicht ohne Talent und hat dasselbe durch ein- und mehrstimmige Gesänge bewährt. Aufmunterung verdient er immerhin, wenn auch jenes Wagniß mit dem Klaviertrio ungünstig ausfiel. A. d. R.

Wirkens, zu einem solchen Aplomb wie das ehemalige Müller'sche Quartett, hat es das unfrige noch nicht gebracht, wenigstens nicht in den lebhaften Zeitmaßen. Der Vortrag des Palhetischen und alles getragenen Gesangs überhaupt, die Klangschönheit des Akkords in allen Abstufungen der Stärke, vom leisesten Hauche bis zum orgelartigen Anschwellen, läßt in der Regel nichts zu wünschen übrig, und nur eine, wenn gleich meisterhaft ausgeführte, doch übertriebene, an Manieritheit streifende Schallirung verletzt mitunter den feineren Geschmack.

Ein Vorzug des Quartetts ist es, daß die erste Violine nicht in der Gesammtheit aufgeht, sondern ihren Vorrang als Leiterin des Gedankens und der Empfindung behauptet, ohne, mit seltenen Ausnahmen, ein ungebührliches Virtuosen-Uebergewicht anzustreben. Dagegen ist die Individualisirung der verschiedenen Meister eben nicht die stärkste Seite dieser Herren, die zu sehr im Studium der modernen preziösen Tonsprache befangen sind, um dem naiven Ausdrucke der ihnen ferner stehenden älteren Meister immer vollkommen gerecht zu werden.

Das Programm war nach Art der früheren zusammengestellt, der Beethoven-Kultus fortgesetzt, die gänzliche Ausschließung Onslow's (neuerlich auch Spohrs) beibehalten, den Meistern Haydn und Mozart ehrenhalber, dem letzteren wie gewöhnlich nur für ein Werk der Zutritt gegönnt, und für neue Kompositionen mehrere Plätze vorbehalten.

Möge dem Leiter des Unternehmens die oben benannte Anfnahme des Mozart'schen Quartetts ein Wink sein, daß das Publikum ungeachtet seiner Bereitwilligkeit, in die ihm Jahr für Jahr vorgeführten Beethoven'schen Quartette der letzten Periode, dann in die Schubert'schen und Schumann'schen Tonwerke dieser Gattung mit liebevoller Aufmerksamkeit einzugehen und jede einzelne daraus entgegenstrahlende Schönheit mit Begeisterung aufzunehmen, doch für die ideale Schönheit, das vollendete Ebenmaß und die nie getrübte Klarheit in Mozart's Werken nicht abgestumpft ist! *)

*) Einverstanden, — aber auch Novitäten müssen gebracht werden, und zwar wo möglich in besserer Auswahl als in den zwei letzten Jahren, und dafür lieber etwas weniger Schumann. A. d. R.

Kleine Chronik.

Neue Dramen. Der Verfasser der Lustspiele „Lamm und Löwe" und „Ein großer Redner", A. Schreiber, hat, diesen ein drittes: „Der Jesuit und sein Zögling" folgen lassen. — Görner hat ein fünfaktiges Zeitbild: „Verhältnisse" oder „Der geadelte Kaufmann", der Pseudonymus Wilibald Waldherr ein dreiaktiges Lustspiel: „Das Mädchen von Helgoland" geschrieben.

Oskar von Redwitz hat sein Lustspiel: „Die Gräfin aus der Provence", das vom Münchner Hoftheater angenommen war, zurückgezogen.

Im deutschen Theater in Paris werden im nächsten Sommer Frl. Kraß und Dr. Baumeister vom Burgtheater, Hr. und Fr. Haase, Frl. Vanini und Hr. Landvogt vom Petersburger Theater, gastiren.

Die Direktion des Augsburger Theaters ist auch für das Theaterjahr 1863-1864 Hrn. Bömly übertragen worden.

In Berlin kam im k. Schauspiel zu Ehren Uhland's dessen neueinstudirter „Herzog Ernst" und am 11. Februar neu einstudirt Meyr's „Herzog Albrecht" zur Aufführung.

Richard Wagner gab am 8. d. M. ein Konzert in Prag, und zwar wie dortige Blätter erzählen, „mit glänzendem Erfolge in des Wortes wahrester Bedeutung".

Liszt hat vom Patriarchen von Jerusalem den Orden des heiligen Grabes zugeschickt bekommen.

Für eine Uhlandfeier in München, die im Odeon am 22. d. M. stattfinden soll, hat sich dort ein Komité mit Geibel, Lachner und Redwitz an der Spitze gebildet. Sie soll mit einem von Geibel gedichteten und gesprochenen Prolog eröffnet werden, und diesem werden Beethoven's Sinfonia eroica und mehrere Uhland'sche Lieder, vorgetragen von Frl. Stehle und Hrn. Kindermann, folgen.

„Lalla-Rookh" von Felicien David ist im Pester Nationaltheater mit prachtvoller Ausstattung (?) in Szene gegangen und hat sowohl bei der ersten Aufführung als bei den Wiederholungen gefallen. Die Darsteller thaten zur Unterstützung des Werkes ihr Möglichstes.

Theaterbrand. Das königliche Theater in Glasgow ist kürzlich das Opfer einer Feuersbrunst geworden. Außer den Requisiten und der Garderobe ging auch ein seit vielen Jahren aufgesammelter Schatz von Musikalien zu Grunde.

In Triest bereitet die Pächterin des Armonia-Theaters Fr. Bürger, angeblich eine „glänzende" Saison deutschen und französischen Schauspiels vor.

In Pest gastirt gegenwärtig der gewesene Hofopernsänger Hr. Hölzel und singt im „Czaar und Zimmermann", im „Schauspieldirektor" und im „Wildschütz".

Hofrath Teichmann's literarischer Nachlaß. Demnächst wird im Verlage der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart der literarische Nachlaß des im Sommer 1860 verstorbenen Preußischen Hofrathes Teichmann, erscheinen. Derselbe enthält seine Geschichte des Berliner Theaters von der Mitte des vorigen bis in die vierziger Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts, die Glanz-Perioden Engel's, Iffland's, sowie der Grafen Brühl und Redern umfassend.

Gleichsam als Illustrationen sind über hundert bisher ungedruckte Briefe klassischer Dichter, Goethe's, Schiller's, Kleist's, Tieck's, Schlegel's u. A. m. dem Werke beigefügt, das somit an Eigenem und Fremdem des Interessanten genug bietet, um Aufmerksamkeit und Theilnahme zu erwecken.

Lokales.

Hr. Stelzer, der neue Komiker des Theaters an der Wien, ist, nachdem die Differenzen mit dem Direktor des Theaters in Salzburg, aus welcher Stadt er kontraktbrüchig durchgegangen, ausgeglichen wurden, bereits hier als Elias Regenwurm, als Käfperle in der „Teufelsmühle“ und als Nazi im „Eulenspiegel“ aufgetreten. Da wir Hrn. Stelzer noch nicht gesehn haben, so beschränken wir uns darauf, zu berichten, daß sein Erfolg ein vollständiger gewesen sein, und daß er eine möglichst getreue Kopie Nestroy's in Sprachweise, Gang, Haltung, Mimik und Maske liefern, und ihm selbst in der Gestalt ähnlich sein soll. Ob selbstständiges Talent, ob natürliche Komik vorhanden, bleibt einstweilen dahingestellt. Auch ein Frl. Carlé aus Pest, soll in „Elias Regenwurm“ in einer kleinen Rolle mit Glück debütirt haben. Die Dorothee in „Eulenspiegel“ wurde von Frl. Grün, vom Theater in der Josefstadt, „als Gast“ gegeben.

„Ein Apostel der Einigkeit“, historischer Schwank in einem Akt von Kläger fand im Carltheater eine beifällige Aufnahme. Die Titelrolle, ein Stock, wird von dem König Friedrich Wilhelm I. von Preußen nach allen Seiten hin wacker geschwungen. Dieser „historische“ Schwank wäre wohl gerade jetzt in Preußen zeitgemäßer als hier, da man dort in gewissen Kreisen vielleicht nicht übel Lust hätte zu einem solchen Apostel zu greifen.

Elmar's „Mädchen von der Spule“ wird jetzt im Theater an der Wien als zeitgemäß wieder einstudirt. Das Stück hatte bei seinem ersten Erscheinen einen großen Erfolg, wozu damals die treffliche Darstellung der Titelrolle durch Frl. Chiavacci wesentlich beitrug. Wer jetzt die Rolle geben könnte, da sie lokal gespielt werden soll, wissen wir nicht zu sagen. Frl. Gallmeier hat die früher von Frl. Rudini gespielte Rolle zugetheilt erhalten. Auch Lewitschnigg's langweiliger „Tannhäuser“ soll neu in Szene gesetzt werden.

Die italienische Oper im Carltheater beginnt am 24. Februar mit der „Sonnambula“. Die übrigen versprochenen Opern sind: „Lucia, Don Pasquale“, „Linda“, „Traviata“, „Trovatore“, „Don Giovanni“, „Martha“, „Elisire“, „Figlia del regimento“, „Barbiere“ und „Puritani“. Also nicht eine einzige Novität! Das Personal besteht aus den Damen Patti, Lafon, Peralta, den HH. Giuglini, Carrion (Tenore) Zachi, Agnesi (Bariton und Baß), Mazetti (Buffo), Orsini (Kapellmeister). Das Abonnement gilt für 22 Vorstellungen, sämmtlich unter Mitwirkung des Frl. Patti. Fr. Lafon hat also die einzige „Donna Anna in „Don Juan“ zu singen, da in den andern Opern Frl. Patti die erste Partie singen muß. Was geschieht wohl wenn sie heiser wird? Erhalten da die Abonnenten ihr Geld zurück? Die Preise sind enorm hoch, und das Geschäft dürfte sich kaum rentiren.

Drei Käufer sind für das Theater an der Wien, wie der „Zwischen-Akt“ aus verläßlicher Quelle mittheilt, vorgemerkt, und zwar: der bisherige Pächter, Direktor Strampfer, ein ungarischer „Kavalier“ und eine Gesellschaft Wiener Kapitalisten. Die Letzteren würden, im Falle ihr Anbot Annahme fände, die Vorder- und Hintergebäude, sowie das gegenwärtige Dekorationsdepot demoliren und durch Neubauten ersetzen. Der gegen die Wien zu gelegene Trakt erhielte einen großen Konzertsaal, welcher mit dem Zuschauerraum des Theaters in direkte Verbindung käme. In dem übrigen Theile des Vordertraktes sollten in den Erdgeschoßen Restauration und Kafé, sowie die nöthigen Küchen und Keller untergebracht, die oberen Stockwerke aber zu Wohnungen umgestaltet werden. Das Dekorationsgebäude könnte im Mezzanin den Malersaal erhalten und mit dem Theatergebäude durch einen fliegenden Gang in Verbindung gebracht werden. Es ließe sich durch solche Umbauten der Werth dieser Realität leicht um die Hälfte erhöhen.

Mozart's „Così fan tutte“ ist im Operntheater abermals verschoben worden, und dürfte jetzt, wenn nicht neue Zwischenfälle eintreten, am 19. Februar die Fastenzeit in entsprechender Weise eröffnen.

Endlich scheint unsere Operndirektion ernstliche Schritte gethan zu haben, um Frl. Stehle aus München für Wien zu gewinnen. Die Angelegenheit ist aber noch in der Schwebe und ein für Wien günstiger Ausgang zweifelhaft.

Hr. Draxler feiert zu Ostern sein dreißigjähriges Sängerjubiläum, und es soll bei dieser Gelegenheit, wie ein Journal ziemlich naiv meldet, von seinen Kollegen eine sinnige Ueberraschung (?) für ihn vorbereitet werden.

Ueber das zweite Konzert des Hrn. Ketten erhalten wir von verläßlicher Hand folgende Details: Der junge Virtuose hatte diesmal den glücklichen Gedanken, als Hauptstück seiner Vorträge das seinem Verständnisse näher liegende Hummel'sche Septett (als Quintett arrangirt) zu wählen. Er spielte es, unter der trefflichen Mitwirkung der HH. Käßmayer, Dobyhal, Röder und Wrany, mit tadelloser Klarheit und Prägnanz. Von seinen übrigen Vorträgen gefiel am meisten das „Spinnenlied“ von Litolff. Sein Anschlag ist vortrefflich, sein Triller ausgezeichnet, seine Technik überhaupt alles Lobes würdig. Selbstständige Empfindung und nachfühlendes Eingehen in tiefer liegende Intentionen fehlen allerdings, was bei einer solchen Treibhaus-Entwicklung nicht anders möglich ist. — Frl. Zweigelt füllte die Zwischenpausen mit Liedervorträgen aus.

Briefkasten. 8. — 14. Februar: HH in Darmstadt und H—l hier: Benützt. — L. N. in München und L. v. S. hier, O. G. und ♂ in Berlin: Erhalten.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 8. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 22. Februar 1863.

Jeden Sonntag erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint monatlich eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Zur Geschichte der Wiener Theater I. Theater in der Josephstadt. (Fortsetzung.) — Berliner Konzertbericht. Stuttgarter Theaterbericht. — Das böhmische Theater in Prag. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Die Nibelungen“), Operntheater („Weiberlreue“). — Wiener Konzertbericht. (Philharmonisches Konzert). — Korrespondenz-Nachrichten (Karlsruhe, Prag). — Lokales.

Zur Geschichte der Wiener Theater.

I.

Theater in der Josefstadt. *)

5. Die Glücksperiode des Josefstädter Theaters unter Franz Pokorny: 19. September 1837 — 19. Juni 1848.

Mit Franz Pokorny begann in der Josefstadt die Epoche des Glücks, im Gegensatze zu jener des Verdienstes und der Intelligenz unter Stöger.

Franz Pokorny war ein ehrlicher Böhme, seines Zeichens ein Musiker und tüchtiger Klarinettist. Seine Bildung erstreckte sich kaum über Lesen und Schreiben hinaus; auch war er der deutschen Sprache nicht vollständig mächtig. Sein Schwiegervater Fritscher war auch sein Kollege im Orchester des Josefstädter Theaters. Im Jahre 1834 übersiedelte Pokorny nach Preßburg, war dort zuerst ebenfalls im Orchester, wurde später Stadt-Thürmer und Stundenbläser und endlich Theaterdirektor. Die Geschäfte gingen flau, und Pokorny faßte den Entschluß, sein Glück in der Residenz zu versuchen. Mit zweihundert Gulden in der Tasche und mit dem Bewußtsein, daß er sonst nichts zu verlieren habe, ging er nach Wien, und der Pachtvertrag wurde mit dem Eigenthümer des Theaters in der Josefstadt und des Privilegiums, Gastwirth Reichel, bei einer Flasche Wein bald abgeschlossen.

Alle Welt sagte voraus, daß binnen einigen Monaten eine jener Katastrophen eintreten müsse, wie sie bei diesem Theater schon so oft vorkamen, denn die Gesellschaft war sehr mittelmäßig, der Regisseur ein sehr alter Mann, der Sekretär ein ganz unbrauchbares Individuum, und der Direktor, über den schon damals viele urkomische Anekdoten zirkulirten, bekanntlich nicht im Stande, ein eingereichtes Stück zu beurtheilen. Allein es kam anders, denn Pokorny hatte Glück. Zuerst verschaffte ihm der „Verschwender“ 41 volle Häuser; Franz Wallner spielte den Valentin und gab eine täuschend ähnliche Kopie der Darstellungsweise des seit einem Jahr verstorbenen Raimund. In einer Parodie: „Der Postillon von Stadl-Enzersdorf“, legte Wallner eine Szene ein, in welcher er ebenfalls eine Kopie Raimund's in seinen beliebtesten Szenen lieferte, und sie erlebte 54 Aufführungen. Barry's „Trefflönig“, in welchem Wallner die ernste Hauptrolle auch in der Raimund'schen Manier spielte, wurde 39 Mal gegeben, einige seichte Possen von Told hatten einen sehr unverdienten, aber nachhaltigen Erfolg, und so kam es, daß schon nach zwei Jahren Pokorny in der Lage war, das Theater und später auch das Privilegium käuflich an sich zu bringen. Einen nicht geringen Antheil an diesem raschen Aufschwung hatte die damals in Wien sehr mächtige Theaterkritik. Bäuerle, Saphir u. A., größtentheils aus Oppositionen gegen den Vielen so verhaßten Direktor Carl,

*) Vergl. J. 1862 Nr. 40, S. 625, Nr. 43, S. 673 und Nr. 51, S. 801.

hoben den harmlosen, bescheidenen und gutmüthigen Pokorny bis in den Himmel, und er wurde, er wußte selbst nicht wie, „der Mann des Tages“.

Das Glück blieb Pokorny treu bis zum Momente, wo er — übermüthig wurde. Er hatte eine zahlreiche Familie, gab seinen Kindern eine sorgfältige Erziehung, lebte auf großem Fuß und verausgabte jährlich bei 30,000 fl., trotzdem war er im Jahre 1845 schuldenfreier Besitzer seines Theaters und besaß außerdem ein Baarvermögen von circa 90,000 fl. Wäre er so fortgefahren, er wäre vielleicht als Millionär gestorben. Allein das Glück hatte ihn berauscht: er überschätzte seine Fähigkeiten und seine Mittel, kaufte das Theater an der Wien und legte so den Grundstein zu seinem eigenen und zu dem Ruin seiner Kinder. Den letzten Ausschlag nach dieser Richtung gab aber der Tod seines Schwiegervaters. Pokorny's Glück schien von dem Leben dieses Mannes abzuhängen. Er hatte das Kassawesen über und versah sein Amt mit der größten Gewissenhaftigkeit. Als er nicht mehr da war, fing die Unordnung an und gewann bald solche Proportionen, daß sie unvertilgbar wurde.

Als Pokorny im Jahr 1845 das Theater an der Wien gekauft hatte, wurde die Josefstadt wieder, wie ehemals unter Carl, als dieser die beiden Bühnen hatte, das Stiefkind der Direktion. Alle Sorgfalt, alle Mühe, alles Geld wurde dem Theater an der Wien zugewendet, und die Josefstadt mußte sich behelfen, wie sie konnte. Endlich kamen noch die Unruhen des Jahres 1848, die Bühne wurde geschlossen und vom Herbst ab pachtweise dem Direktor Stöger überlassen.

Vorstehendes haben wir zum größten Theil einem Feuilleton der „Hamburger Theater-Chronik“ entnommen *) und müssen auch die Verantwortlichkeit für einige der darin enthaltenen Daten dem Verfasser desselben überlassen. Wenn wir uns bei der Persönlichkeit Franz Pokorny's länger aufgehalten haben, als bei jenen der früheren Direktoren des Josefstädter Theaters, so glauben wir diese Ausführlichkeit durch das wirklich Bedeutende, was unter seiner Direktion geleistet wurde, durch sein eigenthümliches Schicksal und durch die Popularität, deren er sich in Wien zu erfreuen hatte, hinlänglich gerechtfertigt. Jetzt wollen wir, wie wir es in den andern Abschnitten gethan haben, auch über diese elfjährige Periode, durch die Zusammenstellung der wichtigsten statistischen Daten das Repertoir und das Personal betreffend, eine Gesammtübersicht des Geleisteten geben.

Pokorny war vor Allem Musiker, mußte also als Theaterdirektor sein Augenmerk vorzüglich auf die Oper richten, die überhaupt sein Steckenpferd war. Dadurch, daß er mehrere Jahre hindurch gleichzeitig mit der Josefstadt auch die Direktion der Bühnen von Preßburg, Oedenburg, Wiener-Neustadt und Baden über hatte, konnte er mit geringen Kosten eine weit bessere Operngesellschaft zusammenstellen, welche abwechselnd in allen diesen Städten sang, als wenn er auf eine einzige Bühne beschränkt gewesen wäre. Betrachten wir also zuerst sein Opernrepertoir. Novitäten: 21. April 1838. „Antonio Grimaldi“ („Marino Faliero“) von Donizetti, (erste Opernvorstellung unter Pokorny's Direktion); — 15. Juni: „Die Ballnacht“ von Auber; — 21. Juni: „Norma“ von Bellini; — 25. Juni 1839: „Zum treuen Schäfer“ von Adam; — 6. Juli: „Die Ghibellinen in Pisa“ („Die Hugenotten“) von Meyerbeer; — 23. Juli: „Die Primadonna“ („L'ambassadrice“) von Auber; — 7. September: „Belisar“ von Donizetti. — (Im Jahre 1840 fanden keine Opernvorstellungen statt.) — 4. Mai 1841: „Guido und Ginevra“ („La peste à Florence“) von Halévy; — 4. August 1842: „Czaar und Zimmermann“ von Lortzing; — 18. August 1843: „Der Wildschütz“ von Lortzing; — 25. August: „Lucia von Lammermoor“ von Donizetti; — 6. September: „Die beiden Schützen“ von Lortzing; — 21. Mai 1844: „Othello“ von Rossini; — 13. Juni: „Marie, die Tochter des Regiments“ von Donizetti; — 10. Juli: „Der Brauer von Preston“ von Adam; — 23 Juli: „Der Postillon von Lonjumeau“ von Adam; — 21. September: „Die Sirene“ von Auber; — 12. November: „Ali Hitsch-Hatsch“ von Secher; — 14. Dezember: „Die vier Haimonskinder“ von Balfe; — 14. März 1845: „Das Wolkenkind“ von Titl; — 31. Mai: „Der Liebestrank“ von Donizetti; — 13. August: „Das Schwert des Königs“ von Philipp Fahrbach, (Text von Elmar). (Im Jahre 1846 fanden keine Opernvorstellungen statt). — 14. Oktober 1847: „Der schwarze Domino“ von Auber; — 28. Oktober: „Die Königin

*) „Das Josefstädter Theater in Wien. Historische Skizze, die letzten dreißig Jahre umfassend“, von Dr. D., Nr. 33 und 34; Jahrgang 1862.

von Leon“ („Ne touchez pas à la reine“) von Boisselot; — 6. November: „Des Teufels Antheil“ von Auber. — Opern, welche unter der früheren Direktion auf dieser Bühne bereits gegeben worden waren: „Die Nachtwandlerin“, „Der Barbier von Sevilla“, „Fra Diavolo“, „Don Juan“, „Das Kastell von Ursino“ („Beatrice di Tenda“), „Das Nachtlager in Granada“, „Die Puritaner“, „Zampa“, „Die Römer in Melitone“ („Les Martyres“ von Donizetti), „Der Wasserträger“, „Der Schwur“ (von Auber), „Die Schweizerfamilie“, „Maurer und Schlosser“. — Das Opernpersonal weist folgende Namen auf: Die Damen Dielen (die ganze Zeit), Leeb und Hochegger (1838 und 1839), Eder 1838 und 1845), Lengwary und Loch-Waldmüller (1839), Coradori (1841), Treffz (1844 und 1845), Grünwald, Wagner (1845), Hellwig, Berganer (1845 und 1847), Ernst-Kaiser (1847). Die Tenoristen: Franz Erl, Bayer (1838), Chrudimsky, Beer (1839), Hanker (1841), Kreipl (1843), Granfeld (1843—1845), von Westen (1844 und 1845), Bielczyki, Lehmann (1847). Die Bassisten: Radl (die ganze Zeit), Koch (1838 und 1839), Hofsmann, Mellinger (1838) Pischek, Josef Draxler (1839), Haimerl (1841), Binder, Scharf (1843), Dall'Aste (1844 und 1845), Reichmann (1844 und 1847), Schüttky, Becker (1847).

An Operngästen traten während dieser Epoche auf, 1838: die HH. Bußmayer, Krelpl (Tenore), Wächter (Baß); 1839: Hr. Stoll (Tenor); 1841: die HH. Breiting, Dobrowsky (Tenore), Normann, Binder (Bässe); Fr. Rosner; 1843: Frl. Ender, Frl. Liebhardt; 1844: Frl. Marlow, Frl. Kirchberger, Fr. Günther; die HH. Dobrowsky, Wild, Erl (Tenore), Berthold, Pöck (Bässe); 1845: Frl. Wildauer, Frl Turba, Fr. Granfeld.

Die meisten der zur Aufführung gebrachten Opern-Novitäten waren überhaupt für Wien neu, u. A. auch die „Hugenotten“, welche erst später im Hofoperntheater gegeben wurden. Die Besetzung dieser Oper bei der ersten Aufführung am 6. Juli 1839 war folgende: Isabella (Margarethe): Frl. Dielen; Beatrice (Valentine): Frl. Leeb; Azzo (Page): Frl. Lengwary; Raoul: Hr. Stoll aus Pest als Gast; Marcel: Hr. Draxler; Warna (Nevers): Hr. Pischek; Visconti (St. Bris): Hr. Koch. Die Oper war durch den Kapellmeister Proch einstudirt und durch den Opernregisseur Beer in Szene gesetzt worden; sie war glänzend ausgestattet und hatte einen durchgreifenden Erfolg. Am ersten Abend wurde sie ohne Kürzungen gegeben, und währte die Vorstellung bis halb zwölf Uhr.

Nebst den „Hugenotten“ machte die Pokornysche Oper mit Balfe's „Haimondskinder“, mit welcher Oper dieser Komponist überhaupt zum ersten Mal in Wien bekannt wurde, das meiste Glück. Sie wurde am 14. Dezember 1844 zum ersten Mal und im Zeitraume von acht Monaten 61 Mal gegeben. Die erste Besetzung dieser Oper war folgende: Hermine: Frl. Treffz; Iolantha: Frl. Wölfle; Beaumanoir: Hr. Radl; Ivo: Hr. Reichmann; Olivier, Richard, Allard, Rinald: die HH. von Westen, Granfeld, Schert und Dall'Aste

Ein anderes für die Operufreunde interessantes Ereigniß dieser Periode ist das damals, (vor achtzehn Jahren) erfolgte erste Debüt des Frl. Wildauer als Sängerin, nach bereits zurückgelegter eilfjähriger Thätigkeit als Schauspielerin im Burgtheater. Am 15. Juli 1845 sang sie zum ersten Mal die Hermine in Balfe's „Haimouskinder“. Bis Ende des Monats (der Ferienzeit des Burgtheaters), gab Frl. Wildauer noch, nebst der Rosa im „Verschwender“ und der Wirthin im „Zauberschleier“, die Marie in der „Tochter des Regiments“ und die Emmeline in der „Schweizerfamilie“.

Wenn wir uns nun dem Gesammtrepertoir während des Pokornyschen Dezenniums zuwenden, so lassen sich daran manche nicht uninteressante statistische Bemerkungen knüpfen. Es kamen 38 Opern zur Aufführung mit circa 250 Vorstellungen *) und 25 Pantomimen mit 150 Vorstellungen. Ferner wurden bei 40 Abende durch Konzerte, Akademien und sonstige musikalische oder dramatische Vorträge und bei 300 Abende durch Produktionen von Akrobaten, Gymnastikern, Athleten, Taschenspielern u. s. w. (unter letzteren Döbler allein 126 Mal) in Anspruch genommen. Die übrigen einige tausend Abende fielen der Posse und dem Schauspiel zu. Letzteres nahm mit einigen zwanzig Stücken höchstens ein paar hundert Abende in Anspruch und die übrigen fielen alle

*) Die Zahl der Vorstellungen ist hier in runder Summe angegeben, da die ganz genaue Eruirung eine unverhältnißmäßige Mühe und Zeit erfordert hätte.

der verhältnißmäßig geringen Anzahl von 160 Possen zu. Unter den „Dichtern“ dieser Gattung steht Told oben an: mit nur 26 Stücken beherrschte er das Repertoir in nie dagewesener Weise, indem 1200 Vorstellungen, also mehr als ein Drittheil sämmtlicher Abende der mehr als zehnjährigen Periode, mit diesen 26 Stücken ausgefüllt wurden. Darunter befinden sich der berüchtigte „Zauberschleier“ mit 356 Wiederholungen (100 Mal ohne auszusetzen), dann „Die schlimmen Frauen im Serail“ 230 Mal, und „Wastl“ 114 Mal. Unter den Autoren dieser Epoche hatte keiner auch nur annähernd ein so unbegreifliches Glück wie Told. Ihm zunächst steht Schick (acht Stücke 150 Mal), dann der kurz vorher verstorbene Raimund (5 Stücke 100 Mal), endlich Elmar (9 Stücke 100 Mal, darunter der „Goldteufel“ allein 50 Mal) und Kaiser (3 Stücke 90 Mal und zwar „Der Krämer und sein Kommis“ 70 Mal). Letzteres Stück, am 28. September 1844, eines der wirksamsten von Kaiser, hatte einen glänzenden Erfolg, wozu jedoch die charakteristische und populär gewordene Musik Suppe's, dann die treffliche Darstellung des Krämers durch Hrn. Weiß, in welcher Rolle er eine damals sehr bekannte Persönlichkeit aus der Kaufmannswelt kopirte, nicht wenig beitrugen. Im Jahr 1846 taucht auch Anton Langer auf, dessen „Deutsche Fabrik“ einige zwanzig Mal gegeben wurde. — Wir müssen hier auch noch einer eigenthümlichen Vorstellung des Shakespeare'schen „Sommernachtstraum“ erwähnen, welcher in einer „freien“ Bearbeitung von Em. Straube, mit Musik von Suppé, am 31. August 1844 zum ersten Mal gegeben wurde und eilf Wiederholungen erlebte. Die Handlung spielte theils in der Hofburg zu Mödling, theils in der Brühl. Frl. Grafenberg spielte den Oberon, Frl. Schäfer den Puck, und Hr. Feichtinger den Zettel.

Wenn wir das Personal durchsehn, so finden wir vorerst das Fach der Lokalsängerin durchgehends vorzüglich besetzt: In den Jahren 1837 bis 1840. dann 1843 und 1844 Fr. Jäger, später verehelichte Schick; in den Jahren 1840 bis 1842 Frl. Löffler; im Jahre 1837 und 1838 Fr. Elise Zöllner, dann vom Jahre 1840 bis 1848 Fr. Thomé, die Gattin des gegenwärtigen Direktors der Prager Bühne; im Jahre 1845 Frl. Cerini, und im Jahre 1847 Frl. Blasel; endlich vom Jahre 1844 bis 1848 Frl. Schäfer, später verehlichte Braunecker. Als Komiker waren engagirt: die HH. Feichtinger (die ganze Zeit). Wallner, gegenwärtig Direktor in Berlin (1837, 1838 1839 und 1844), Barry (1838, 1839 und 1848) Anton Zöllner (1840), Baptiste (1840 und 1841), Eduard Weiß (1841 bis 1845), Riener (1843 und 1844), Kotaun (1845 bis 1847) und Rusa (1846 bis 1848.) Unter den übrigen Mitgliedern erwähnen wir noch die Damen: Melchior, Arbesser, Leinfitt, Klein, Waas, Planer, Wallner, Wagner, Grafenberg, Berstl, Closset, Bauer, Königsberg, Rorarius, Löfel, Lichtner; die HH. Buel. Nolte, Berstl, Niklas. Stein, Eduard Kierschner, Decker, (jetzt sämmtlich, letzterer als Kostümier, im Burgtheater), Neumann, Konradi (noch in der Josefstadt), Arbesser, Nikolaus Hölzel, Wilhelm-Just, Wimmer, Mayer, Kunst, Starke (gestorben), Philipp und Anton Zöllner, Röder, Vanini, Ludolf, Kaschke, Baudisch u. s. w.

Hr. Feichtinger, der, wie wir in den früheren Abschnitten gesehen haben, das Fach der Naturburschen und muntern Liebhaber bekleidete, ging gleich anfangs der Pokorny'schen Direktion zum komischen Fache über. In der Told'schen Posse „Liebeleien in Linz, Neckereien in Wien, Foppereien in Nußdorf“ (11. Nov. 1837) hatte er in einer komischen Rolle und besonders in einer weiblichen Verkleidung einen solchen Erfolg, daß das Stück 50 Aufführungen erlebte. Er blieb durch viele Jahre in dieser Spezialität, bei welcher ihm sein hohes Organ und sein im Gesang sehr ausgebildetes Falset sehr zu statten kam, ohne Rivalen — Hr. Elmar versuchte auch in einem seiner Stücke: „Der Komödiant“, sein Glück als Schauspieler, jedoch ohne Erfolg. — Frl. Grafenberg, gegenwärtig im Burgtheater, „wagte“ am 18. Mai 1839 in dem Quodlibet „Aeltere und neue Bekanntschaften“ als Bauernmädchen Emmeline ihren ersten theatralischen Versuch. — Am 5. April 1839 erschien die „kleine“ Emma Zöllner (gegenwärtig im Kaitheater) als Konrad in den „beiden Galeerensklaven“ und gab ein hoffnungsvolles Talent zu erkennen. Die erste Besetzung des „Zauberschleiers“ am 11. Februar 1842 war folgende: Zelia: Frl. Planer; Müllersheim: Hr. Buel; Margarethe Knoll: Fr. Thomé; Plüsch: Hr. Eduard Weiß; Muff: Hr. Feichtinger.

Die bedeutendsten Gäste im Drama waren:

Bethge und Dessoir; in der Posse und im Singspiel: Frl. Auguste Miller (aus Petersburg) und das Ehepaar Beckmann; in der Pantomime: die englische Gesellschaft Price und die ungarische des Veszter Sándor. In der letzteren befanden sich (1846) auch Hr. und Fr. Kilányi, letztere damals Frl. Papp. — Von den vielen Wohlthätigkeits-Vorstellungen erwähnen wir nur den „Verschwender“ mit Löwe als Flottwell, Wothe als Chevalier, Hörtel als Kammerdiener, Frl. Anschütz als Cheristane und Frl. Wildauer als Rosa; dann die „Regimentstochter“ (als Vaudeville) mit Frl. Wildauer als Marie und Wilhelmi als Sulpice.

Unter der Pokorny'schen Direktion fungirten als Sekretär: Adalbert Prix (1837 und 1838), Wilhelm Kreß (1839 und 1840), Josef Kuppelwieser (1841 bis 1845), Karl Haffner (1846 bis 1848); als Regisseur: Philipp Zöllner (1837 bis 1839), Friedrich Beer (für die Oper, 1839), Wilhelm Just (1840 bis 1848), Eduard Weiß (1842 bis 1845); als Kapellmeister: Heinrich Proch (1837 bis 1840), Georg Ott (1839), Karl Binder (1840 bis 1848), Emil Titl (1840 bis 1845), Franz von Suppé (1840 bis 1845), Anton Witt (1841 bis 1842), Adolf Müller (1847); als Orchester-Direktor: Karl Groidl (1837 bis 1845 mit Ausnahme eines Jahres von Ostern 1841 bis dorthin 1842, wo er als Ballet-Direktor am Operntheater engagirt war), Anton Storch (1845 bis 1848); als Balletmeister: Paul Rainoldi (1837 bis 1840), Charles St. Marie (1841), Josefine Weiß (1842 bis 1844), Karl Beneni (1845), Paul Rainoldi (1846 bis 1848); als Dekorateur: Theodor Jachimowicz (1837 bis 1845), Institoris (1837 bis 1840), Deny 1845 bis 1848), Räbiger (1847).

Pokorny begann sein Unternehmen am 19. September 1837 mit einem allegorischen Vorspiel, betitelt „Vertrauen gibt Muth“, von Told, Musik von Proch, und dazu das Schauspiel „Julius“ („Le gamin de Paris“), welches einige Tage später auch im Burgtheater als Novität gebracht wurde. Die letzte Vorstellung fand am 19. Juni 1848 statt, mit einem Quodlibet zum Vortheile des Hrn. Buel. Den Schluß bildete: „Das Bild der Freiheit“. „Ein Verbrüderungsfest der Nationalgarde und der akademischen Legion.“

Berliner Konzertbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Die erste Hälfte der Saison. — Aufführungen der Singakademie. „De profundis“, von Wilsing. — Das Oratorium „Jephtha und seine Tochter“, von Reinthaler. — Der Stern'sche Verein, der k. Domchor, Musikdirektor Radecke, der Krigar'sche Gesangsverein. — Quartett-Müller.

Schon in meinem Berichte über die Konzerte des Winters von 1861-1862 mußte ich darauf hinweisen, daß in diesem Gebiete unserer öffentlichen Kunstübung, das noch vor wenigen Jahren den Eindruck rührigsten Lebens wie reichster äußerer und innerer Mannigfaltigkeit gewährte, ein beunruhigender Stillstand, ja eine unläugbare Erschöpfung immer mehr die Herrschaft gewinnt. Ich will die Gründe solcher Erscheinung nicht abermals zu erörtern suchen, sondern nur die Thatsache selbst von Neuem zur Sprache bringen. Bei dem Rückblick auf die erste Hälfte der Saison, den die folgenden Zeilen enthalten sollen, drängt sie sich unabweislich in's Auge. Während sich über Ihre Stadt von Winter zu Winter der musikalische Segen immer überschwenglicher ergießt, schränken wir uns mehr und mehr auf das Allernothbehelflichste ein. Bei Ihnen ist man ebenso unermüdlich, alte Schätze der Vergessenheit zu entziehen, wie neuen Namen und Werken den rauhen Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen; wir denken fast nur noch daran, unseren künstlerischen Besitzstand, wie er eben ist, zu erhalten. Nur eine einzige Gattung wurde von dieser unerquicklichen Stagnation noch nicht ergriffen. Dank der Singakademie, dem Stern'schen Verein und dem Domchor, wie zahlreichen kleineren Gesangsgenossenschaften, erfreut sich der Chorgesang höheren Stils noch immer der rüstigsten Pflege. Namentlich Produktionen auf diesem Gebiet sind es deshalb auch, von denen ich in dem Folgenden Rechenschaft abzulegen habe.

Bis zu Weihnachten veranstaltete die Singakademie drei Konzerte, davon eines über Veranstaltung des Komponisten Ferdinand Wilsing, der bei dieser Gelegenheit ein sechzehnstimmiges „De profundis“ (der 130. Psalm) vor geladenen Hörern zur Aufführung brachte. Seit zehn Jahren liegt bereits dies Werk gedruckt vor, dem Robert Schumann einen glänzenden Geleitsbrief in die Oeffentlichkeit mitgab. Derselbe hatte in der von ihm redigirten Musikzeitung im Jahr 1838 über ein paar Wilsing'sche Sonaten Folgendes bemerkt: „Die Sonaten haben schöne Vorzüge und verdienen all das Lob, wie man es jungen, strebsamen

Musikern aufmunternd so gern zuspricht. Strebe der Komponist nun weiter und wage auch einmal einen kühneren Anlauf. Die Sonaten gehen nicht weit über die Prosa eines stillen Studirstübchens hinaus: ich sehe den Komponisten ordentlich sitzen und schreiben und heimlich hin und wieder an eine kleine Unsterblichkeit denken; nun nehme er auch größere Eindrücke in sich auf, sei es durch Studien in Bach und Beethoven, durch anregende Lektüre, durch öfteren Hinausblick in die reiche Schöpfung. Sicherlich wird er noch Bedeutenderes leisten, wie mir aus seinem Werk auch Sinn für höhere Instrumentalmusik hervorzugehen scheint. In der Einfachheit gehe er aber nicht weiter, beschränke und beschneide sich nicht zu viel, es ist oft gar zu nackt, was er hinstellt. Doch soll das nur eine Warnung sein, kein Vorwurf. Des Komponisten gesunder Sinn wird ihn das Ziel nicht zu weit suchen lassen." In seinen 1853 erschienenen gesammelten Schriften begleitet Schumann jene Worte mit dem Zusatz: „Er hat es gefunden (dies Ziel). Ein „De profundis" für vierfachen Chor mit Orchester, in diesem Jahr erschienen, gehört zu den größten und gewaltigsten Meisterwerken, die unsere Zeit hervorgebracht." Wenn nun aber eine der beachtenswerthesten neueren Schöpfungen im Gebiet der Kirchenmusik in der Stadt, in der es entstand, zehn Jahr auf seine Aufführung warten mußte, und zu ihr nur in der Weise endlich gelangen konnte, daß der Komponist selbst alle Kosten trug, so ist ein solcher Vorgang wahrlich nicht dazu angethan, die Mitlebenden mit Hoffnung und Freudigkeit bei ihrem künstlerischen Tagewerk zu erfüllen. Obwohl an dem hohem Lobe, welches Schumann dem Werke spendet, die warme Sympathie des edlen, neidlosen Mannes für das Streben jüngerer Berufsgenossen (vielleicht auch eine gewisse, aus dem Gefühl des eigenen Ringens und Kämpfens mit der Form entspringende Ueberschätzung des rein Technischen) seinen Antheil haben mag, so wird doch Niemand dieser Musik die Anerkennung versagen, daß sie aus reinem, für das Ideale begeisterten Sinn hervorgeflossen. Sehr umfangreiche Mittel sind aufgeboten, sechzehn Chorstimmen, die sich in vier Massen gruppiren, eine Reihe von Solostimmen, denen indessen keine selbständigen Arien, Duette u. s. w. in den Mund gelegt werden, sondern die, wie in der sechzehnstimmigen Messe von Grell, durchaus in Chöre verschlungen und eingewebt erscheinen. Zu dem Allen kommt endlich noch großes Orchester. Diesen sehr komplizirten Apparat handhabt der Komponist mit gewandter Sicherheit. Nirgends überwuchert die Fülle des Materials den darzustellenden Inhalt, überall ist der Stoff unterthan der künstlerischen Idee und der aus ihr sich ergebenden Form. Zwei Eigenschaften der Arbeit hängen damit eng zusammen: ihre innere Wahrheit und die edle Klangeinwirkung. Wenn auch das Ohr die mannigfaltigen ineinandergreifenden Faktoren nicht im Einzelnen zu zählen und zu verfolgen vermag, so hat es doch stets den Eindruck der planmäßigen Ordnung eines harmonisch gegliederten Baues. Nirgends wird der Sinn des Empfangenden durch Härten, Gewaltsamkeiten, zähe Anläufe, grelle Kontraste gestört. Ueberall treten ihm vielmehr fließende Linien, runde, schön geschwungene Formen entgegen. Einen Vorzug glaube ich besonders betonen zu müssen. Das Werk ist von Anfang bis zu Ende aus einer sehr konkreten Anschauung vom eigentlichen Wesen des Gesanges entsprungen. Während in der neueren Vokalmusik die Stimmen sich so oft nur darauf beschränken, in das Wogen der Instrumente allerhand abgerissene Interjektionen hinein zu rufen, erscheinen sie hier zu einem einheitlichen organischen Ganzen zusammengeschlossen, das sich klar und lebendig gegen den bewegten Hintergrund des Orchesters abhebt. Die Auffassung und Behandlung des Textes erinnert an den Styl der alt-rein katholischen Meister. Es handelt sich hier vor Allem darum, im vollen, breiten Erguß der Töne die Gesammtstimmung nach allen Seiten hin ausklingen zu lassen. Durch diese ruhige Kontinuität der Empfindung, mit andern Worten, durch die überwiegend lyrische Haltung, welche die Fülle und Mannigfaltigkeit individuellen Details bis zu einem gewissen Maße ausschließt, unterscheidet sich das „De profundis" sehr wesentlich von dem Kiel'schen Requiem, welches seinen Stoff durchaus dramatisch auffaßt und gestaltet. Weit mehr nähert sich der Wilsing'sche Psalm der sechzehnstimmigen Messe von Grell, nur tritt in ihm das charakteristische Element, daß man auch das moderne nennen kann, doch bedeutsamer auf.

Noch vor dem Beginn ihrer Abonnements-Konzerte veranstaltete die Singakademie eine besondere Aufführung, deren Inhalt die schöne, von der rührendsten Poesie des Todes erfüllte Sterbekantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" von Sebastian Bach und Cherubini's Requiem in C-moll bildeten. Das letztere Werk, das während einer längeren Reihe von Jahren zum festen Bestand unseres öffentlichen Musiklebens gehörte, war einige Zeit von unserer Tagesord-

nung verschwunden. Da es, so viel ich weiß, bei Ihnen dem größeren Publikum so gut wie unbekannt ist, gestatten Sie mir vielleicht gelegentlich, ihm eine eingehendere Charakteristik zu widmen. *)

In der Zeit bis Weihnachten fand endlich noch das erste Abonnements-Konzert der Singakademie statt, zu dessen Inhalt das Oratorium „Jephtha und seine Tochter“ von Karl Reinthaler, Musikdirektor in Bremen, gewählt worden. Obgleich es sich in zahlreichen Aufführungen auswärts, namentlich am Rhein und in England, einen guten Namen erworben hatte, zudem schon vor mehreren Jahren in Partitur und Klavierauszug in die Oeffentlichkeit getreten war, überschritt es doch bei jenem Anlaß zum ersten Mal die Schwelle eines unserer Konzertsäle. Der Text ist, abgesehen von ein paar unerheblichen Zusätzen, lediglich aus Worten der heiligen Schrift vom Komponisten selbst mit geschickter Hand zusammengestellt. Die Jephthasage zog seit jeher durch ihre Fülle und Mannigfaltigkeit der poetischen Stimmungen, Situationen und Charaktere das Auge unserer Tondichter auf sich. Händel erwählte sie bekanntlich als Stoff für seine letzte Arbeit und bis in die neueste Zeit hat er zahlreiche Nachfolger gefunden. In der That breitet sich hier vor dem Musiker ein reicher Schatz der anregendsten Motive aus. An Händel's in diesem Bereiche maßgebendem Geist und Beispiel hat sich unser Komponist gestärkt, seine Spuren sind es, denen er überall folgt. Unberührt ist er auf solche Weise geblieben von der subjektiven Zerfahrenheit, der krankhaften Genialitätssucht, der mißmuthigen Grübelei und den übrigen Miasmen, welche die künstlerische Atmosphäre der Gegenwart ausbrütet. Der Frische und Freudigkeit seines Empfindens, der gesunden Unmittelbarkeit seiner Tonsprache vermochten sie nichts anzuhaben. Fest richtet er den Blick auf sein Ziel und mit sicherer Hand wählt er die Mittel; die einfachsten sind ihm die liebsten. Diese Freiheit von gesuchtem, umwundenem Wesen theilt zugleich seinem Werk den Charakter der Popularität mit. Man hat stets das Gefühl, daß uns der Komponist schlicht geboten, was ihm die Worte abgefordert, nichts mehr und nichts weniger. Im Technischen erkennt man den überzeugungsgewissen Glauben an die objektiven, durch die Kunstgeschichte geprüften und bewährten Formen, wie die gewandte Freiheit in ihrer Beherrschung. Recitativ und Arie fließen nicht zu einem melodischen Gallert zusammen, der rhythmische Pulsschlag ist gesund und kräftig, der Harmonie jede Unnatur und Ueberladung fremd. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt, wie sich erwarten ließ, in den Chören. Die Soli enthalten meist Gemeingut. Ohne mit zudringlicher kontrapunktischer Gelehrsamkeit zu prunken, sind jene doch wesentlich polyphon gestaltet. Die sehr konzentrisch zusammengehaltene Instrumentation würde übrigens, beiläufig bemerkt, an Glanz nichts verloren haben, wenn die Posaunen etwas weniger reichlich bedacht wären.

Der Stern'sche Verein beging seiner langjährigen Sitte getreu, die Gedächtnißfeier Mendelssohn's, seines Schutzpatrons und geistigen Gründers. Zum Inhalt der Aufführung waren gewählt das Kiel'sche Requiem, über das ich Ihnen bereits früher berichtet, ferner einige Abschnitte aus Mendelssohn's „Elias.“

Die erste Soirée des Domchors brachte an hier noch nicht gehörten Werken das achtstimmige „Tu es Petrus“ von Scarlatti, mit dessen Vortrag, wie Thibaut berichtet, die Sänger Pius VII. die von Napoleon I. zu seiner Krönungsfeier aufgebotenen achtzig Davidsharfen so glänzend schlugen. Der Ruhm dieses Sieges gebührte indessen wohl mehr der Weise der Ausführung als der inneren Kraft des Tonstückes selbst, das einen überwiegend formalistischen Charakter zeigt. Eine ungleich poetischere Stimmung verklärt das im Formellen weit einfacher behandelte „Adoramus te Christe“ von Giovanni Battista Martini, (1726—1770). Es fesselt durch edlen Wohllaut und eine gewisse milde Wärme. Zu den anziehendsten Gaben des Abends gehörte ferner die Motette: „Zion spricht“ von Andreas Hammerschmidt, (1640—1680), ein Gesang voll der köstlichsten Einfalt, Reinheit und Innigkeit der Empfindung. Unendlich schlicht und treuherzig ist seine Weise. Wie eine aus dem innersten Gemüth des Komponisten unaufhaltsam hervorbrechende Beichte drängen sich diese kindlich milden Klänge an uns heran.

Die Novitäten des ersten Radecke'schen Abonnements-Konzerts bestanden in einem „Ave Maria“ von Reinecke, das zwar den Sinn durch die wohithuende äußere Klangwirkung besticht, jedoch zu salonmäßig behandelt ist, um eine vollere Resonanz im Gemüth des Hörers wachzurufen; ferner in dem „O weint um sie“ aus den hebräischen

*) Das Cherubini'sche Requiem kommt hier eben am 25. März auf Veranlassung der Gesellschaft der Musikfreunde endlich wieder zur Aufführung. Eine kritische Würdigung aus der Feder unseres verehrten Berichterstatters wird uns sehr erwünscht sein. A. d. R.

Gesängen des Lord Byron für Sopransolo, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller, der Gesammtstimmung nach ebenso poetisch wie im Einzelnen reich an charakteristischen Zügen; endlich in einer eigenen Arbeit des Konzertgebers, „Nachtstück“ von ihm genannt, das, in den Formen eines ersten Symphoniesatzes sich bewegend, die Hand des gewissenhaften, an guten Mustern gebildeten Musikers verräth.

Der Krigar'sche Verein, eine unserer kleineren Gesangsgenossenschaften, hatte es unternommen, das Berliner Publikum mit Franz Schubert's nachgelassener Operette „Die Verschwornen oder der häusliche Krieg“ bekannt zu machen. Leider mußte dabei das Klavier die Stelle der Orchesterbegleitung vertreten, aber auch in dieser Gestalt gewann sich das liebenswürdige Werk, das der würzigste Blüthenduft des Genius durchweht, die wärmste Theilnahme.

Von den Symphonieſoiréen der k. Kapelle fanden in der ersten Hälfte der Saison vier statt. Neben allbekannten Ouverturen und Symphonien von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Cherubini, Spohr, Mendelssohn und Schumann, gelangten zur Aufführung eine Suite in D-dur von Franz Lachner*) und eine Ouverture zu „Dimitri Donskoi“ von Rubinstein. Die erstere fand zahlreiche Freunde, die letztere wurde einhellig abgelehnt. Auf beide Werke komme ich noch in meinem Bericht über sämmtliche Symphonie-Soiréen des Winters mit einigen Worten zurück.

Die verschiedenen Gattungen der Kammermusik beschäftigen eine ganze Anzahl fleißiger Hände. Die Produktionen auf diesem Gebiet sind indessen von zu lokalem Interesse, um der Reihe nach hier aufgezählt zu werden. Nur der Gastrolle, welche die vier Brüder Müller aus Meiningen im Quartettspiel hier gaben, will ich noch gedenken. In allem rein Technischen sind ihre Leistungen nahezu mustergiltig. Für die Präzision der Einsätze, die Reinheit, Klarheit und gegenseitige Ausgleichung bleibt kaum etwas zu wünschen übrig. Der Vortrag ist indessen weit entfernt von der Innerlichkeit und klassischen Objektivität, welche dem ältern Müller-Quartett eigen war. Er zeigt eine überwiegende Richtung nach dem Virtuosenhaften, und scheut sich nicht durch willkürliches Accelerando und Ritardando, durch kokettirendes Piano und Pianissimo und was dgl. mehr ist um den Beifall des Auditoriums auf Kosten der Sache selbst zu werben.

*) Die Suite ist am vorigen Sonntag im philharmonischen Konzert gespielt worden. Siehe den „Konzertbericht“ d. Nr. A. d. R.

Stuttgarter Theaterbericht.

„Tartüffe“. — „Die deutschen Komödianten“.

I.— Am 13. Februar brachte die hiesige Bühne Molière's „Tartüffe“, übersetzt von unserem ersten Charakterdarsteller, Th. Grunert. Bei der allseitig zunehmenden Pflege des Lustspiels auf Kosten des ernsten Dramas ist die Bemühung dankenswerth, dem klassischen Repertoire der Franzosen ein gehaltvolles Charakterlustspiel neu zu entlehnen, welches vielfach von den deutschen Bühnen (bei uns seit 20. Jahren) verschwunden ist, wenn auch bei der großen Verbreitung, die Gutzkow's „Urbild des Tartüffe“ gefunden hat, und gegenüber den Reizen und den gehäuften Pointen des neueren Lustspiels das Publikum kaum ein anderes, als ein literarisches Interesse dadurch befriedigt finden dürfte. Grunert's Uebersetzung hält sich, unter zeitgemäßer Verwandlung des gereimten Alexandriners in reimlose Jamben, mit lobenswerther Treue an den Sinn und Ausdruck des Originals, dessen häufig durch den Reim bedingte Weitschweifigkeit sie gleichwohl vermeidet. Nur einmal, am Schlusse des vierten Aktes, ist ein schauspielerischer Effektschuß hineingebracht und in schöne Reime gekleidet worden, der gegen Molière's Art, nur das Vernunftgemäße darzustellen, absticht. Vortrefflich dagegen ist am Schlusse des Stückes jene breite Schmeichelrede auf Ludwig XIV. durch eine motivirte Entscheidung der Gerichte gegen Tartüffe ersetzt worden. Nicht gleicherweise wie als Autor war Hr. Grunert als Darsteller des Tartüffe zu loben; die salbungsvolle, einschmeichelnde, süß gewinnende Persönlichkeit des Frömmlers kam gar nicht zu Tage, die feinen Züge der Schlauheit, Lüsternheit u. s. w. gingen theils in zu derben Manieren, theils in zu starken Kontrasten verloren. Im Allgemeinen jedoch wurde, bis auf Orgon (Hr Pauli), der eine höchst spießbürgerliche Figur bildete, das Stück vortrefflich dargestellt; das Ensemble war ungewöhnlich gut, die Ausstattung lobenswerth, und das ganze Lustspiel wurde — meines Wissens hier der erste Fall — in regelmäßigen Zwischenpausen von drei Minuten rasch abgespielt.

Ferner brachten uns die letzten vierzehn Tage neu: „Die deutschen Komödianten“ von Mosenthal, welche, wie „Tartüffe“, von unserm Publikum beifällig aufgenommen wurden. Ein frisches, warmes Gefühlsleben, glückliche und natürliche Charakterschilderung, eine Summe von höchst dankbaren Schauspielerrollen und eine ausgezeichnete szenische Komposition scheinen dieses Drama zu einem weitgreifenden Erfolge zu befähigen, den es dennoch schließlich nicht erringen kann, einmal weil Charaktere und Situationen nicht aus dem Boden der Zeit, in welcher sie spielen, organisch hervorwachsen, sondern großentheils aus modernen, in jene Zeit hineingetragenen Ideen bestehen und dadurch oft unklar, schwankend, schwächlich oder phrasenhaft werden; sodann weil das dramatische Element, nachdem es in den ersten drei Akten das Mögliche geleistet hat, unbarmherzig zur Steigerung getrieben, im vierten Akte, in einem halben Dutzend von haarbreit auf einanderfolgenden, drohenden oder ausbrechenden, Katastrophen (Rettung durch die Schauspielerverschwörung, Vernichtung durch Rosen, drohender Selbstverkauf Konradinens, Rettung durch Brunnius, Ausbruch des Vaterfluches mit eingemengtem Wahnsinn, Auferstehung in Shakespeare) das Unmögliche leisten soll, sich darin überschlägt, und daher im Schlußakte, zu einer überladenen Folge von Sterbe- und Rührungsszenen ausgeartet, hinsiecht. Trotz dieser Mängel jedoch wird das Stück von trefflicher schauspielerischer Darstellung getragen, eine lebhafte, wenn auch vorübergehende Wirkung auf das große Publikum nicht leicht verfehlen. Leider wurde uns eine entsprechende Darstellung nur in Georg (Hr. Wenzel) Konradine (Fr. Wenzel) und der Neuberin (Fr. Wilhelmi) zu Theil; dagegen war Rosen (Hr. Böckel), steif, pedantisch und abstoßend nüchtern; Wetzell (Hr. Räthling) blieb durchweg hölzern und ohne Spur innerer Genialität, und Brehauser, der dankbarste Charakter des Stückes, verblaßte durch Hrn. Pauli, der weder des österreichischen Dialektes noch des österreichischen Humors irgend mächtig war, zu einer matten Figur ohne tiefere Motivirung.

Das böhmische Theater in Prag.

V. P. — Nicht gering waren die Geburtsschmerzen, die unsere arme Praga zu überstehen hatte, bevor es ihrem Schooße vergönnt war, jenes nette Kind ans Tageslicht zu fördern, das man das böhmische Interimstheater nennt. Sagt man uns aber, daß dieses letztere (wie das von einer Seite her mit großer Konsequenz beliebt wird) aus Mangel an Nahrung wieder so zu Grunde gehen wird, wie es ins Leben trat, so bleibt uns wohl nichts Anderes übrig, als darauf mit Thatsachen zu antworten.

Schreiber dieses ist zwar weit entfernt, behaupten zu wollen, daß das besagte Kunstinstitut ohne Gebrechen vor uns da steht. Es herrscht darin ein bedeutender Mangel an Kräften, und zwar nicht nur in quantitativer, sondern auch in quantitativer Hinsicht. Was den ersteren betrifft, so geht uns jene Reihe von Spielern ab, die man zum sogenannten second ordre zu rechnen pflegt, denn von denen, die diese Kategorie auszufüllen bestimmt sind, stehen die meisten auf einer solchen Stufe von Schwäche, daß Einem schon angst und bang werden muß, wenn man ihrer nur ansichtig wird. Ungleich fühlbarer ist aber erst der quantitative Mangel, da das das kleine Häuflein der begabten und begabtesten so sehr in Anspruch genommen wird, daß es die Bühne, so zu sagen, gar nicht verläßt. Wir verhehlen uns endlich auch nicht die Schwierigkeiten, mit denen das junge Institut zu kämpfen haben wird, um eben diesem doppelten Mangel abzuhelfen. Die böhmische Bühne soll früher oder später mit der deutschen rivalisiren; darnach zu streben, ist, wie es uns scheint, ihre erste Aufgabe. Zugegeben nun, daß die Mittel vorhanden wären, Talente entsprechend zu honoriren, so bleibt sie doch darauf angewiesen, ihren Bedarf aus drei Millionen Menschen (so viele Seelen zählt ungefähr die slavische Nationalität in Böhmen) decken zu müssen, während der deutschen Bühne achtundvierzig Millionen zu Gebote stehen (nämlich aus Deutschland) aus denen sie ihre dramatischen Talente rekrutiren kann? Die Richtigkeit dieses Satzes der Wahrscheinlichkeitsrechnung wird man wohl nicht in Zweifel ziehen wollen.

Doch wir wenden uns von dieser Meditation ab, und wollen zusehen, worin sich das Leben unseres neuen Institutes kund gibt, und welcher Sympathien sich dasselbe im Publikum erfreut.

Mag dem böhmischen Interimstheater auch so Manches fehlen, man muß doch zugeben, daß sich seit der Zeit, wo der neue Dramaturg, Šwanda v. Somšič, die Leitung der artistischen Angelegenheiten übernahm, in dem Repertoir eine ziemliche Mannigfaltigkeit kundgibt. Wir gewinnen zwar nichts absolut, aber doch oft genug relativ Neues, nämlich Ueberſetzungen guter Stücke. Der Dezember brachte uns „Die Eiferſüchtigen“ („Žárliví“) von Benedix, ferner Scribe's „Les doigts de fée“ („Čarovné ruce“), das ſich Frl. Veitalová, ein recht verwendbares Mitglied unſerer Bühne, zu ihrem Benefice gewählt, und das ein ziemlich zahlreiches Publikum verſammelt hat. Das dritte neue Stück des Dezembers war endlich Raupach's „Die Schule des Lebens“ („Škola života“), und zwar zum Vortheile des Frl. Ernestine Libická, einer unſerer begabteſten Schauſpielerinnen. — Außerdem trat im Interimstheater dreimal Seinora Marcellina Olivera, angeblich erſte Tänzerin des königlichen Theaters von Madrid, auf. Die von ihr ausgeführten Tänze waren: „La Madrilena“, „El Ole“, „El Jede de Xeres“ und „Uláнka“. Die Tochter Terpſichorens, deren feuriges Weſen jedenfalls mächtig dafür ſprach, daß ſie der Süden hiehergeſandt, bewährte ſich in Routine und Manier als eine würdige Vertreterin der Pepita, berühmten Andenkens. Zum Beweiſe nun, daß auch die Jetztzeit noch immer viel Sinn für die Kunſt oder Künſte jener Frauen hat, die bei den alten Römern unter dem Namen der „Gaditaniſchen Mädchen“ beliebt waren, ſtellte ſich unſer Publikum bei dem zweiten Auftreten der Seinora nicht nur in bedeutender Anzahl ein, ſondern es überhäufte dieſelbe auch mit den rauſchendſten Beifallsbezeugungen.

Der Januar beſchenkte uns ebenfalls mit einer Tänzerin; doch war es diesmal eine heimatliche, nämlich die kleine Božena Jungmann, Tochter eines bekannten hieſigen Schulmannes, Hrn. Johann Jungmann. Das liebenswürdige Kind trat im Interimstheater zwei Mal, und zwar beide Male mit außerordentlichem Beifall auf. Aber der Beifall war auch ein verdienter. Schon die lebensvolle Mimik mußte den Zuſchauer einnehmen, abgeſehen von der, während des Tanzes entwickelten Grazie und einer Gewandtheit, wie ſie bei dieſem Alter (die Tänzerin zählt kaum 10 Jahre) in Erſtaunen ſetzen muß.

An dramatiſchen Novitäten bekamen wir in dem erwähnten Monate: „Der erſte Tag nach der Hochzeit“ (Prèmi den po svatbě) von Benedix; ferner Freytag's „Journaliſten“, Benefice des ſehr geſchickten Schauſpielers, Hrn. Schamberg, und endlich Haffner's „Die Studenten den Rummelsdadt“, lokaliſirt in „Pražští studenti na prázdninách“, das ſich unſer fleißiger Komiker Hr. Šetyra zu ſeinem Benefice bearbeitet hatte. Auch erlebte in demſelben Monate Hálek's neue Tragödie „Král Vukašín“ eine Reprise, bei welcher Gelegenheit es ſich eben erſt recht zeigte, daß nur der enthuſiaſtiſche Taumel, wie er ſich der Köpfe in einem Augenblicke bemächtigen muß, wo ſie ihre langgehegten Wünſche plötzlich erfüllt ſehen, — bewirkt hatte, daß das Stück bei der Eröffnung des neuen Theaters einen mehr als gewöhnlichen Erfolg errang. Hálek hatte ſein Trauerſpiel von fünf Akten auf vier reduzirt, womit ihm aber nicht im mindeſten aufgeholfen ward; denn das Stück ließ mit Ausnahme einiger weniger Stellen das Publikum geradezu kalt.

Im Februar trat ein Fräulein Slawinſká zum erſten Male als Cölestine in Bayard's Luſtſpiele: „Er muß aufs Land“ („Musí na venek“) auf. Wir wollen uns das Urtheil über dieſe Dame für ſpätere Zeit verſparen; doch glauben wir ihr ſchon jetzt Talent nicht abſprechen zu können, wenn auch ihr Spiel, das wir in einem beſtimmten Sinne ein „Naturſpiel“ nennen möchten, noch im Stadium der Kindheit zu ſtehen ſcheint. Zu den beſten Vorſtellungen der letzteren Zeit gehört die Aufführung von Gutzkow's neu in Szene geſetztem Schauſpiel „Herz und Welt“ („Srdce a svět“); ferner jene, die zum Vortheile unſerer um das böhmiſche Theater hochverdienten Fr. Kolář, die daſſelbe, wie wir vernehmen, zufolge ihrer anhaltenden Gemüthskrankheit leider verlieren wird, gleichfalls im Februar ſtattgefunden hat. Man gab an dieſem Abende nebſt zwei andern franzöſiſchen Luſtſpielen (worunter Roſier's „Brutus! lache César“ — Brute, puſt' Césara! — das einſt zum Rufe der Fr. Kolář nicht unbedeutend beigetragen hatte) „Doktor Robin“, Hrn. Šimanowſký's „Garrick“ geſtaltet ſich dabei als eine der vortrefflichſten Leiſtungen dieſes talentvollen Künſtlers. Es iſt wohl nicht erſt nöthig, zu erwähnen, daß das Haus in allen ſeinen Räumen gefüllt war. Am Schluße ſeines diesmaligen Berichtes kann Ihr Korreſpondent nicht umhin als erfreuliche Erſcheinung hinzuzufügen, daß das Interimstheater keineswegs von exkluſiven Böhmen beſucht wird, ſondern es zieht, und zwar nicht ſparſam, auch Leute an, die

wohl böhmisch so ziemlich verstehen, sich aber bei der Konversation der deutschen Sprache bedienen; diese scheinen nun, was eben nicht ganz unrecht wäre, daselbst ihre weiteren Studien machen zu wollen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

13. — 19. Februar: „Eglantine" (2 Mal). — „Hamlet". — „Pagenstreiche". — „Die beiden Klingsberg". — „Die Nibelungen", deutsches Trauerspiel von Friedrich Hebbel, I. Th. „Der gehörnte Siegfried", II. Th. „Siegfried's Tod", neu (zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten). — Ein Mal (Aschermittwoch) geschlossen.

Das Burgtheater hat mehr nahezu zwei Jahre mit der Aufführung der beiden ersten Theile von Hebbel's „Nibelungen-Trilogie" gewartet, um schließlich die vierte Bühne (statt die erste) zu sein, die sie bringt. Mochte nun Hr. Laube die Repertoirfähigkeit des vielbesprochenen Werkes mit Recht oder Unrecht bezweifelt haben, — wir können jedenfalls nur wiederholen, was wir in der Frage „Hebbel contra Burgtheater" seit Jahren behauptet haben und auch künftig behaupten werden. Nämlich: wir sprechen nicht in Hebbel's Interesse, wohl aber zur Ehre des Burgtheaters, wir haben an den Hebbel'schen Stücken Vieles und Wesentliches auszusetzen — allein Hebbel gehört zu den Geistern, die man eventuell bekämpfen muß, die man aber niemals ignoriren darf, und der Direktor des Burgtheaters, wenn er in dieser Frage vollkommen objektiv handeln wollte, hätte müssen, sofort nach dem Erscheinen der „Nibelungen", das Werk im Burgtheater aufführen lassen. Hätte es durchgegriffen, so wäre ein Theil des Erfolges der Einsicht des Direktors zu Gute gekommen, fiel es durch, so konnte der Direktor seine Hände in Unschuld waschen, so konnte er auf die Autorität des Hebbel'schen Namens hinweisen, konnte sagen: Ich hab's vorhergesehen, ehrenhalber mußte ich es aber thun, — und Niemand hätte dem Direktor einen Vorwurf gemacht. Hr. Laube hat aber mit Voreingenommenheit und Leidenschaft gehandelt, er hat die „Nibelungen", als sie eingereicht wurden, einfach zurückgewiesen, und hat sie jetzt gegeben, nachdem Weimar, Berlin und Schwerin vorangegangen, nachdem sich gewichtige Stimmen für die Aufführung erhoben, er hat sie gegeben, zaudernd und widerwillig, ohne einzusehen, daß man solch ein Werk ehrenhalber im Burgtheater vorführen soll. Er hat es somit nicht verstanden, das, was er gegen seine Ueberzeugung thun mußte, auch zu rechter Zeit und mit entgegenkommendem Takte zu thun. Kaum brauchen wir, das Gesagte ergänzend, hinzuzufügen, daß Hrn. Laube's sonstige Novitäten-Auswahl die Ausschließung der „Nibelungen" am allerwenigsten rechtfertigt, daß z. B. Dramen wie „Wilhelm von Oranien in Whitehall" oder „Perseus in Mazedonien", selbst bei den allerpraktischesten Rücksichten nicht mehr Erfolg versprechen konnten, als irgend ein Hebbel'sches Stück, daß auch die „guten Freunde", auf die man hofft, Einen im Stiche lassen können, daß man daher es auch mit dem literarischen Feinde der „praktischen" Leute, mit Hebbel, riskiren konnte. Wollte Gott, das Burgtheater hätte nie was Schlechteres riskirt!!

Dieser Standpunkt hätte festgehalten werden müssen, selbst wenn das Hebbel'sche Werk schmählichst durchgefallen wäre, denn auch dann hätte die Direktion einfach eine Ehrenpflicht gegen einen Dichter abgetragen, und überdies wäre aller Tadel ihm, dem Dichter, alles Lob ihr, der Direktion, zugefallen. Durch ihr langes Zaudern aber hat sich die Direktion den Vortheil dieses Lobes verscherzt, und der immerhin bedeutende Erfolg den die beiden ersten Nibelungen-Theile am 19. d. M. errangen, lassen dieses Zaudern um so weniger entschuldigen. Die Moral von alledem aber ist: daß ein Direktor bei Vertheilung von neuen Tragödien sich nicht von subjektiver Antipathie leiten lassen soll.

Die kritische Studie, welche A. Dulk in d. Bl. über das Verhältniß der Hebbel'schen Trilogie und des Geibel'schen Stückes zum Epos veröffentlicht hat, überhebt uns eines in die literarische Bedeutung unserer Dichtung eingehenden Urtheils. Haben wir auch nicht einen so hohen Begriff von dem Werthe des alten „Nibelungenlied" (— man braucht es nicht „herausschmeißen" zu wollen, wird es über zum öfteren ungelesen in der Bibliothek liegen lassen —), vermögen wir ferner auch nicht den „Anfang und das Erwachen der deutschen historischen Tragödie" in den Hebbel'schen „Nibelungen" zu begrüßen, (eine national-literarische Frage, die der einfach künstlerischen nach dem dramatisch-poetischen Werthe der neuen Dichtung weichen muß), — so unterschreiben wir doch gern so ziemlich Alles, was Dulk über die hervorragende Bedeutung der Trilogie geäußert. Hebbel hat in der That, — auch die Wirkung von der Bühne herab hat es uns

gezeigt — einerseits das überaus schwierige, vielleicht unlösbare Problem eines Nibelungen-Dramas der ersehnten Lösung so nahe gebracht, als irgend möglich, andererseits eben dadurch die schließliche Unlösbarkeit an seinem genialen Versuche nur noch deutlicher erwiesen. Gerade heraus: wie Hebbel bisher immer, so hat er auch diesmal den Stoff sehr unglücklich gewählt, einen Stoff, dessen geschichtliche Züge bis in das Gebiet der Fabel reichen, dessen ethische Gesetze von denen unserer Welt grundverschieden sind, dessen Zauberformeln überdies für uns keinen Sinn und Werth mehr haben, zum mindesten nicht als dramatische Motive. Was mit diesem Stoffe anzufangen war, ihn uns menschlich und historisch näher zu bringen, das hat der Dichter gethan, und zwar hat sich die Wirkung von der Bühne herab als eine weit stärkere und erwärmendere erwiesen, als wir nach der Lektüre zu hoffen wagten. Mit Ausnahme des ersten Aktes zweiten Theils, der Vorgänge in Island, wo die beabsichtigte spukhafte Stimmung gänzlich ausblieb — theils weil Brunhild's Vision unverständlich bleibt, theils weil der szenische Apparat und die Darstellung hier unzureichend waren, — fanden nicht nur die einzelnen tief poetischen Züge, deren in jedem Akte einige zerstreut liegen, ihre eigenthümliche Wirkung, sondern die großartig einfache Anlage und die gehobene Stimmung des Ganzen imponirten gar sichtlich, einem nichts weniger als ernst bewundernd gestimmten Auditorium, so daß Aufmerksamkeit und lebendig ernster Antheil vom ersten (einaktigen) Theile an fühlbar wohlthuend angeregt, von jenen Szenen in Island zwar herabgedrückt, aber vom zweiten Akte des zweiten Theiles doch wieder unverrückt bis zum Schlusse wach erhalten wurden.

Daß mit diesem Schluß kein Abschluß gegeben ist, versteht sich von selbst und regt in hohem Grade den Wunsch nach einer, szenisch allerdings schwierigen Aufführung des dritten Theiles an.

Von den Darstellern nennen wir für heute nur Frl. Wolter, Hrn. Wagner, und Hrn. Gabillon, und auch sie nur ganz kurz. Erstere, als Kriemhild, nahm schon durch ihre lieblich mädchenhafte Erscheinung für sich ein, zeichnete aber auch den Charakter mit künstlerischem Verständniß. Hr. Wagner gab sich mit dem Siegfried ungemein viel Mühe und detaillirte seinen Vortrag viel schärfer und mannigfaltiger als wir es sonst an ihm gewohnt sind. Hr. Gabillon endlich lieferte ein knappes, charakteristisches, aber nicht hinlänglich groß angelegtes, daher auch nicht hinlänglich imponirendes Bild des riesenhaften Tronjers. Ueber diese und die übrigen Leistungen dieses Abends, desgleichen über die ganz unzureichende Ausstattung berichten wir demnächst ausführlich, bei welcher Gelegenheit wir auch einzelne Theile der Dichtung schärfer in's Auge fassen können. Für heute nur noch die Mittheilung, daß dem Dichter und auch den beiden erstgenannten Darstellern mehrfacher Beifall gespendet wurde und Regisseur Anschütz nach jedem Akte, oft mehrmals, dankend erscheinen mußte.

Operntheater.

13. — 19. Februar: „Wilhelm Tell". — „Gräfin Egmont" (Frl. Söhlke a. G.) — „Rigoletto". — „Margarethe". — „Das übelgehütete Mädchen" (Frl. Söhlke a. G.) — „Weibertreue" („Così fan tutte") neu in Szene gesetzt. — Ein Mal (Aschermittwoch) geschlossen.

Was wir für heute — durch Zeit und Raum gedrängt — über die endlich am 19. d. M. erfolgte Wiederaufnahme von Mozart's „Così fan tutte" berichten können, beschränkt sich auf folgende Hauptwahrnehmungen.

Man hatte der alten Oper diesmal die Berliner Bearbeitung von L. Schneider zu Grunde gelegt. Die Eigenthümlichkeit dieser Bearbeitung besteht darin, daß im zweiten Akte das Kammermädchen den beiden Damen, das von den Männern gewagte Spiel verräth, worauf jene nur mehr, um sie scherzweise zu bestrafen, darauf eingehen. Diese Auffassung gibt dem Text eine harmlosere, minder frivole Richtung, ist aber für die Musik von entschiedenem Nachtheil, indem sie den charakteristischen Ausdruck derselben geradezu fälscht und z. B. die musikalische Bedeutung des ganzen zweiten Finales willkürlich ändert. Wer übrigens die Musik nicht näher kennt und nicht eigens aufmerksam gemacht wird, der mag sich wohl mit der Aenderung zufrieden geben.

Die Aufführung, welche das Mozart-Da-Ponte'sche Werk diesmal gefunden, war nur in einzelnen Partien eine glückliche. Eine künstlerisch allseitig genügende Leistung bot einzig Frl. Wildbauer als Kammermädchen. Im Gesange bewährte sich ihre bessere Methode, ihr Spiel war frisch und diskret, in der Verkleidung als magnetisirender Arzt (in trefflicher Maske) von drastischer Wirkung. Ihr zunächst stand Hr. Schmid als Alfonso, der zwar mit den leider nicht zu beseitigenden Mängeln seiner Aussprache zu kämpfen hatte.

demungeachtet aber ein recht lebendiges, wenngleich nicht außerordentlich humoristisch reiches Spiel entwickelte und seinen Part vortrefflich sang. Auch die HH. Walter und Mayerhofer, wiewohl ersterer in Gang und Aktion, letzterer in der Vokalisation einige Schwerfälligkeit zeigte, spielten und sangen überwiegend gut. Nicht dasselbe läßt sich von den beiden Liebhaberinnen behaupten. Frl. Liebhart hatte vollauf zu thun, um nur überhaupt dem äußerlich technischen Theile ihres Parts leidlich zu genügen. Sie sang denselben, wie eine mittelgute Schülerin eines mittelguten Singlehrers; besonders nachsichtige Leute mögen sie schonend loben, ohne ihr zu verhehlen, daß sie einige Male distonirte. Von einer durchgebildeten Gesangsmethode und von anmuthsvoll sicherer Darstellung war selbstverständlich keine Spur. Die Partie ist von vorneherein für Frl. Liebhart zu schwer. Etwas besser war Frl. Krauß. Ihre musikalische Sicherheit bewährte sich auch diesmal und in ihrem Duett mit Hrn. Mayerhofer spielte sie besser, als wir es je von ihr gesehen. Da sie überdies ihre Arien nicht sang, so trat der Ruin ihrer Stimme nicht so offenkundig wie sonst zu Tage. Dagegen blieb sie in allen mehrstimmigen Stücken tonlos, zum Nachtheile für die Musik, welche überhaupt für die zwei leichtbesprochenen Partien zwei starke und feingebildete Stimmen verlangt.

Daß auch die musikalische wie die szenische Gesammt-Aufführung Entschiedenes zu wünschen übrig läßt, — davon reden wir das nächste Mal.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonisches Konzert.

Programm: Suite in D-dur von Franz Lachner, Psalm von Marcello (instrumentirt von Lindpaintner), gesungen von Hrn. Mayerhofer, Symphonie in D-dur von Beethoven.

⁂ — Die in vier Sätzen abgetheilte „Suite" von F. Lachner, die uns vorigen Sonntag von den Philharmonikern als Novität vorgeführt wurde, beginnt mit einem „Präludium" in Händel'schem Style, welches kurz, kernig, in seiner absichtsvoll altväterischen Form als Imitation einer (ohne Scherz) „überwundenen" Schreibart auftritt und als solches eine kundige und kräftige musikalische Feder verräth. Der zweite Satz, ein Menuett, schwankt einigermaßen zwischen der Art Josef Haydn's und der älteren Instrumentalmusik. Nicht melodisch einschmeichelnd genug, um an die durch Haydn und Mozart eröffnete, durch Beethoven erweiterte und ergänzte, klassische Symphonie-Periode anzuknüpfen, nicht streng formalistisch genug, um, wie der erste Satz, lediglich im Sinne einer altdeutschen Studie betrachtet zu werden, ist dieses Stück doch auch wieder nicht farbenreich und charakteristisch genug, um als modernes Orchesterstück durchgreifend zu wirken. Von ganz eigenthümlicher Bedeutung ist dagegen der dritte Satz: Variationen und Marsch. An ein etwas auffallend lamentoses Thema (wenn nämlich nicht etwa die Auffassung von Seite des Orchesters eine unrichtige war), schließen sich einige zwanzig (etwas zu viel) Variationen, die in einem Marsch ihren brillanten Abschluß finden. Die Variationen gehören unseres Erachtens zu dem Besten, was die Instrumentalmusik neuerer Zeit geliefert hat. Die ganze Skala der Variations-Möglichkeit findet sich darin erschöpft und zwar vorwiegend mit feinem Geiste und reicher Phantasie behandelt. So weit uns das Werk nach einmaligem Anhören eine treue Erinnerung zurückgelassen hat, möchten wir namentlich jene Variation, welche die Violoncelle das Thema spielen läßt, jene wo die Violinen mit Sordinen spielen, ferner jene, in welcher das Thema den Holzbläsern, und endlich wo es den Blechinstrumenten anvertraut ist, hervorheben. Der Komponist verarbeitet sein Thema mit selbstschöpferischer Kraft und Gewandtheit; Arbeit und Erfindung halten einander auf's glücklichste die Wage, und namentlich sorgt eine überaus feine und treffend wirksame Instrumentirung dafür, daß sich die Licht- und Schattenpartien ungemein wirksam von einander abheben, eine Wahrnehmung, die vielleicht durch die Auslassung von einigen Variationen noch entscheidender in den Vordergrund treten möchte. Der den Satz abschließende Marsch beginnt in ganz eigenthümlicher Weise, verläuft aber weiterhin in pompöse Aeußerlichkeit, welche indessen immerhin kräftig nachhallt und für den nachfolgenden vierten und letzten Satz — Introduktion und Fuge — von entschiedenem Nachtheil ist. Auch versetzt uns diese, übrigens an sich ganz tüchtige Schlußarbeit wieder mitten in die Händel-Bach'sche Zeit und drängt uns mit erneuerter Hartnäckigkeit die Frage auf: was wollte der Komponist mit einer Orchester-„Suite" im Jahre des Heils 1863 — ??

Allerdings sind wir der entschiedenen Meinung, daß es für jeden Komponisten in erster Reihe immer darauf ankommt, daß er gute Musik mache. In wel-

teren Anbetracht kommt indessen immerhin auch die Rücksicht auf die spezielle Bedeutung und die absichtlich gewählte Form, Einkleidung und Benennung eines Kunstwerks, namentlich mit Rücksicht auf die einheitliche Gestaltung desselben. So wäre in Bezug auf die Lachner'sche Komposition zu bemerken, daß die Behandlung eines Theils derselben in „altem" Styl eine gewiß sehr geschickte und interessante sei, aber doch immer den Eindruck einer Nachahmung hervorbringe, daß diese Behandlungsweise den Komponisten selbst auf die Dauer offenbar künstlerisch nicht befriedigen könne, daß er daher im Verlaufe seiner Arbeit mit sich selbst in Widerspruch gerathen müsse. Dieses scheint uns bei Lachner der Fall gewesen zu sein. Mit Absicht und eigenthümlicher Lust mochte er sich an den Versuch einer im alten Style selbst-eingegrenzten Schreibart gemacht haben, bald aber mußte ihm (schon durch den Vorrath moderner Kunst-Handwerksmittel speziell angeregt) der Geist der geläuterten klassischen Periode, bald jener der musikalischen Gegenwart, vor Allem aber der künstlerische Drang nach individueller Ausdrucksweise in den Sinn und in die Feder kommen, — und wie wollte, wie konnte er diese schroffen Gegensätze in diesem einen Werke harmonisch ausgleichen? War es nicht natürlich, ja nothwendig, daß schließlich diesem Werke, welches unter dem nur mehr kunsthistorisch merkwürdigen Namen „Suite" so viele alte Ueberlieferungen und moderne Bestrebungen nebeneinander stellte, die wünschenswerthe Einheit abhanden kam?

Dies ist nun in der That die wesentlichste Bemerkung, die wir über die Lachner'sche „Suite" zu machen hatten. — Das Werk wurde übrigens vom Publikum durchgängig sehr freundlich, bezüglich einiger Stellen sogar mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.

Gespielt wurde die „Suite", unter der sorgsamen und diesmals besonders festen Leitung des Hrn. Dessoff, mit aller Liebe, Kraft und Gewandtheit. Im ersten Satze haben sich vorzüglich die Kontrabässe und Violoncelle hervorgethan, in den Variationen abermals die Violoncelle (durch schönes Ensemblespiel) und die Bläser (Klarinette, Flöte, Horn), nur in den Violin-Variationen, welche von Hrn. Heilmesberger allein gespielt wurden, klang manche Stelle sehr zweideutig, ohne daß wir entscheiden möchten, wie viel hievon der Komposition, wie viel dem Spiele zugerechnet werden soll. Bezüglich der Auffassung der einzelnen Sätze hätten wir nur (wie bereits angedeutet) dem Thema des dritten Satzes eine etwas bestimmtere Akzentuation gewünscht, sofern jene träg hinschleichende Betonung nicht ausdrücklich vom Komponisten vorgeschrieben war.

Geringen Eindruck machte nach dem besprochenen Orchesterwerk ein Psalm von Marcello, ziemlich matt instrumentirt von Lindpaintner, ohne besondere Kraft oder Wärme, ja fast ängstlich gesungen von Hrn. Mayerhofer.

Ungemein erquicklich wirkte dafür am Schluß die Beethoven'sche D-dur-Symphonie in vortrefflicher Aufführung. Kleine traditionelle Hornigier, welche in Verbindung des berühmten ersten Hornisten, von einem Supplenten eben so treffend, nur minder prätensiös, besorgt wurden, kleine Violin-Affektationen (ein gewisses Abschnellen kurzer Endnoten), endlich die überschnellen Zeitmaße im dritten und vierten Satze, sind sämmtlich Kleinigkeiten, welche vor dem Gesammtlobe der überaus stylvollen Auffassung und schwungvollen Ausführung des Ganzen billig verschwinden.

Korrespondenz-Nachrichten.

ɔ **Karlsruhe.** (Die Oper. Der Philharmonische Verein.) In der Oper ist der, aus meinen früheren Berichten Ihnen bekannte Stand der Dinge bezüglich des Personals wie des Repertoirs, so ziemlich der Gleiche geblieben. Hr. Brandes hat die Bo jüge seiner Gesangskunst in der letzten Zeit vorzugsweise als Lucius („Katakomben"), Lohengrin und Cleasar zu bewähren Gelegenheit gehabt. Hr. Hauser brachte in der Titelparthie des nach längerer Pause wieder zur Aufführung gelangten „fliegenden Holländers" die Kraft und Schönheit seiner Stimme wieder einmal zur vollen Geltung. Fr. Lony, die, was ihr an eigentlicher Gesangskunst und dramatischem Verständniß abgeht, durch die Fülle ihrer brillanten Mittel ersetzt oder vielmehr vergessen läßt, wird als Katharina Cornaro, Elisabeth („Tannhäuser"), Senta („Fliegender Holländer"), Lavinia („Katakomben"), Recha ꝛc. stets mit Beifall belohnt. Die Kraft und Ausdauer ihrer Stimme erprobte sie vornehmlich in der „Schlittenfahrt von Nowgorod" des Hrn. Hofkapellmeisters Strauß, in der Partie der Gräfin Feodora, welche seiner Zeit für Fr. Fischer-Schwarzböck geschrieben, an die menschliche Stimme Anforderungen stellt, welchen wenige unserer heutigen Sopranistinnen gewachsen sein dürften. Einige hübsche Erfolge hatte außerdem Fr. Howitz als Desdemona, Jessonda, Anna („Weiße Dame") und insbesondere als Elsa in „Lohengrin", welche Partie unstreitig ihre beste ist. — Da einmal von musikalischen Dingen die Rede ist, so dürfte es am Orte sein, der Bestrebungen eines Dilettanten-Vereines zu gedenken, welcher sich unter dem Namen „Philharmonischer Verein" vor beiläufig zwei Jahren unter der Leitung des Hofmusikdirektors W. Kalliwoda hier aufgethan

und dessen Leistungen in der kurzen Zeit seines Bestehens eine seltene Stufe künstlerischer Vollendung erreicht haben. Außer bedeutenden dilettantischen Kräften zählt der Verein mehrere der ersten Mitglieder der Oper zu den Seinen. Außer dem Gediegensten, was die neuere Musik hervorgebracht, exekutirt der Verein vorzugsweise berühmte Erzeugnisse älterer Klassiker, die man sonst nicht leicht zu hören Gelegenheit hat. Das solche Aufführungen niemals stattfinden, bevor Alles auf das gründlichste eingeübt ist, so fallen dieselben durchweg gediegen aus und wird mit ihnen stets die grobartigste Wirkung erzielt. Am glänzendsten bethätigte sich die Tüchtigkeit des jungen Vereins in der vor einigen Monaten stattgehabten Aufführung des Händel'schen Pastorales „Acis und Galatea", dessen Hauptpartien von Hrn. Brandes und Frl. Genast gesungen wurden.

F. — **Prag.** („Das Kind des Pflanzers." Novitäten und Reprisen. Richard Wagner.) Die Darstellung des Prinzipienstreites zwischen den Nord- und Südstaaten Amerika's ist die Tendenz eines Stückes von P. B. Wichmann, das unter dem Titel „Cora, das Kind des Pflanzers", Zeitbild in fünf Tableaux und einem Vorspiele, am 31. Januar zur Aufführung kam. Es enthält mehr Schilderung von Zuständen, als eine regelmäßig entwickelte Handlung; gleichwohl ist das Schicksal der Hauptperson, der Quadrone Kora, in allen Phasen durchgeführt, und dies ist zugleich der Faden, an den sich die bunt auf einander folgenden Situationen reihen. Jenen oben erwähnten Streit auf echt menschliche Weise zu lösen, ist dem Verfasser keineswegs gelungen, dagegen wußte er den dramatischen Konflikt ziemlich schablonenartig zu schlichten. Ungeachtet der grellen Zeichnung verwochte das Zeitbild doch keine besondere Wirkung hervorzubringen, obgleich die HH. Dietz (Bell), und Oberländer (Lobb), sowie Frl. Gebhardt (Cora) das Möglichste für ihre Rollen aufboten. In dieselbe Kategorie werthloser Stücke gehören drei kleine Novitäten: „Wie man Vater wird", nach dem Französischen von dem hiesigen Schauspieler Hrn. Eichenwald, „Herr Meidinger und sein Kontrabaß" von Emil Pohl und „Ueberall Irrthum" von F. Ch. Wages. Die letztgenannte Posse ist nichts Anderes, als eine modernisirte Auflage des alten Lustspiels welches einst Jünger als „Maske für Maske" nach „Les jeux de l'amour et du hazard" bearbeitet hat. Hr. Eichenwald gab die Bedientenrolle mit feschem, wirksamen Humor. Neu in Szene gesetzt wurde „Der Hauptmann von der Schanrwache", aber die Darstellung wies nur wenig von jener Sorgfalt auf, welche das Stück verdient. — Ueber Richard Wagner's „Musikaufführung", welche am 8. d. M. im Sophieninselsaale stattfand, wollen wir nur Einiges berichten, was den äußeren Erfolg betrifft. Das Programm enthielt außer hier bekannten Pieren, wie die „Tannhäuser-" und „Zanft"-Ouvertüre, das Vorspiel zu „Tristan", einige neue, nämlich: aus den „Meistersingern" den Einzug der Bürger und Pogner's Anrede, dann aus den „Walküren" den Liebesgesang Sigmund's. Das massenhaft versammelte Publikum bereitete dem Komponisten einen glänzenden Empfang und nahm von den dargebotenen Pieren die „Tannhäuser"-Ouvertüre und die Fragmente aus den „Meistersingern" mit besonders lebhaftem Beifalle auf, verhielt sich jedoch gegen das Vorspiel zu „Tristan" fast ablehnend. Mehrere der genannten Stücke mußten wiederholt werden. Pogner's Anrede sang Hr. Rokitansky, Sigmund's Lied Hr. Bernard, beide mit angemessenem Ausdruck.

Lokales.

G. — **Das Carltheater** brachte am 19. Februar vier neue Blüetten: „Ein Schulgehilfe" von J. H. Mirani; „Nach der letzten Redoute", von Minus; „Die 73 Kreuzer des Herrn von Stutzelberger", nach dem Französischen von Hombourg, und ein Lehmann'sches Tableau „Aschermittwoch". Das erste Stückchen ist eine humoristisch-sentimentale Dramatisirung des alten Satzes, daß ein ehrlicher Mann dort nicht betteln soll, wo ihm seine Tüchtigkeit ein Recht zu fordern gibt. Den Kern des Ganzen bildet die Schulgehilfenrolle, de vom Verfasser mit eben so viel Vorliebe behandelt ist, als sie Hr. Friese mit anmuthender Wärme durchführte. Frl. Herzog als „ausdrucksvolle" Nachbarin und Hr. Matras als vielgeplagter Lehrbube waren köstlich. Die übrigen Rollen sind unbedeutend. — Das zweite war ein nicht übler Gelegenheitsscherz mit namentlich einer recht drastischen Szene, die von Frl. Herzog und Hrn. Friedrich zu entsprechendster Geltung gebracht wurde. Zum Nachtheile gereicht es der Kleinigkeit, daß nach der Forcejeune die komische Kraft plötzlich erlahmt. Einen ganz charmanten Humor entwickelte darin auch Frl. Steger. — Das bedeutendste Produkt des Abends war das Lustspiel, das eine eben so drollige Idee hat, als diese zu köstlichen Situationen ausgebeutet ist und von wirksamen Käuzen durchgeführt wird. Einige Kürzungen werden dem Dinge jedoch nicht schaden. Leicht vermeidliche Längen und die vorgerückte Stunde waren Schuld, daß die Aufnahme eine weniger beifällige war, als sie hätte sein können. Frl. Herzog und die HH. Matras und namentlich Friese bolen darin höchst wirksame Chargen. — Dazwischen spielte das Orchestermitglied Hr. Aztmann mit vielem Beifall zwei Konzertpieeen von Servais auf dem Cello. — Rauschenden Applaus erntete auch Hr. Lehmann für das Tableau, wahrscheinlich den vielen darin angebrachten Debardeuren zu Liebe.

Ueber die erbärmliche Scharteke in zwei nicht zusammengehörigen Theilen, die Dr. Gottsleben „Photographien aus dem Wiener Leben" in „zwei Bildern" benannt hat, und die am 14. d. M. im Carltheater ausgezischt wurde, glauben wir uns und den Lesern ein Referat, erlassen zu können.

G. — **Die Josefstadt** brachte am 15. d. M. einen „phantastischen Faschingsschwank" von J. Negerle unter dem Titel „Luzifer auf der Oberwelt", der zwar sehr harmlos, aber dabei nichts weniger als phantastisch war, es müßten denn die Titel der einzelnen Bilder zu diesem Epitheton genügen. Während wir einen der vorzüglichen „Komödie im Olymp" ähnlichen Scherz erwartet hatten, war der ganzen „Bilder"-Reihe kurzer Sinn ganz einfach der, daß der Fasching selbst den Teufel um sein Bischen Verstand bringen

kann. Von einer Dekoration, die etwa den Mangel sonstiger Phantastik sonst hätte etwas verhüllen können, war auch nichts zu sehn. — Das Spiel ging gut zusammen. Hr. Leuchert war aber nicht recht an seinem Platze. Vor lauter Eifer, Teufel zu sein, vergaß er, daß er nebenbei auch Baron Ferfurci und der Unwiderstehliche bei den Schönen der Erde sei. Dem Mephistopheles des Hrn. Gärtner war die Harlekinrolle zugefallen, in der er auch wenigstens einen Theil der Galerien befriedigte.

Im Kaitheater wurde vorgestern ein neues zweiaktiges Lustspiel: „Eine übereilte Ehe" von Pawlosf, aufgeführt. Unter dem Pfeudonym birgt sich dem Vernehmen nach eine russische aristokratische Dame. Das Stück soll unterhaltend, in vorzüglicher Weise dargestellt worden sein, und wie bereits früher in Berlin und in Dresden, eine beifällige Aufnahme gefunden haben. Die Hauptrollen waren in den Händen der HH. Ascher, Welchelberger und des Frl. Müller.

Ueber Frl. Gallmeier donnert der „Zwischen-Akt" vom 16. Februar, wahrscheinlich im Auftrage des Direktor Strampfer, in ganz gewaltiger Weise. Es wird dem Frl. Gallmeier vorgeworfen, durch „profanirte" Mittel die Direktion zwingen zu wollen, ihren Kontrakt zu lösen, ferner wird bemerkt, daß ihr einziges Verdienst darin bestehe, der Direktion Prügel unter die Füße zu werfen, und daß ihr „bescheidener" (?) Erfolg im „Goldonkel" sie zu einer ganz ungerechtfertigten „Selbstüberschätzung" verführt habe, u. d. A. Wir sind in die Koulissen-Mysterien nicht eingeweiht, und an den Launen des Frl. Gallmeier zweifeln zu wollen fällt uns nicht ein, allein bloß auf das Zeugniß eines Direktors, und noch dazu des Hrn. Strampfer, kann man kein Mitglied so unbedingt verurtheilen. Jedes Ding hat zwei Seiten.

Die Geschwister Link verlassen, dem „Zwischen-Akt" zufolge, zu Ostern ihr Engagement im Theater an der Wien. Wir müssen dies im Interesse des Publikums wie der Direktion lebhaft bedauern, da ein Ersatz für zwei so tüchtige und verwendbare Mitglieder, gerade im Liebhaberfach, nicht leicht zu finden sein wird.

Zur Konstitutionsfeier am 26. Februar werden in den Vorstädten wie im vorigen Jahre Freitheater und im Operntheater eine Festdorstellung aus Schauspiel, Oper und Ballet zusammengesetzt, stattfinden. Diesmal hat aber der Hr. Bürgermeister selbst die Anordnung des Ganzen übernommen.

Folgende Gastspiele stehen im Burgtheater bevor: Frl. Rabe, aus Mainz (naives Fach), Frl. Janauschek, aus Dresden, Hr. Mittell aus Berlin und Hr. Lehmann aus Hannover.

Die nächste Novität im Burgtheater ist das vom Carltheater her bekannte französische Lustspiel „Der Gesandtschafts-Attaché." Unter den zur Aufführung bereits angenommenen Stücken befindet sich auch eines von Holpein, dem Verfasser von „Er experimentirt" und „Telegraphische Depeschen", unter dem Titel „Rekrut und Dichter."

Die Kanzlei der Burgtheater-Direktion übersiedelt nächstens, da das Häuschen auf der Bastei, in welchen sie sich jetzt befindet, demolirt wird, in die Bräunerstraße.

Ueber das Nichtzustandekommen der Engagements der Tenoristen Southeim und Schnorr v. Carolsfeld am hiesigen Operntheater, und die noch schwebenden Unterhandlungen mit der Sängerin Frl. Sophie Stehle in München, spricht sich die „Wiener-Zeitung" vom 18. Februar in einem „Aus dem Skandbuch künstlerischer Engagements" überschriebenen Artikel, des Längeren aus. Indem wir von diesem ersten Versuch der Operntheater-Direktion, aus dem mystischen Nebel, in welchem sie stets eingehüllt ist, hervorzutreten, freudig Akt nehmen, behalten wir uns vor, gelegentlich auf besagtes „Blaubuch" zurückzukommen.

Frl. Lichtmay hat ihr Engagement am hiesigen Operntheater bereits verlassen, und ist nach Berlin gereist, wo sie am 18. ihr Gastspiel an der k. Bühne beginnen sollte.

Das wieder rückgängig gewordene Engagement des Regisseur Hein am Operntheater veranlaßte uns zu der Bemerkung, daß ihm wahrscheinlich der von ihm geforderte Wirkungskreis nicht zugestanden wurde." Hierauf erwidert die „Wiener-Theater-Chronik" in folgender Weise: „Diese Notiz zeugt von vollständiger Unkenntniß der im Hofoperntheater obwaltenten Verhältnisse. Es gibt wohl kein zweites Theater, das seinem Regisseur einen so ausgedehnten Wirkungskreis bieten könnte, wie unser Operntheater, und es wird wahrlich Niemanden einfallen, den Wirkungskreis des Regisseurs, wenn er danach solches Verlangen trägt, beschränken zu wollen. Die Ursache des rückgängig gewordenen Engagements des Hrn. Hein dürfte also in ganz anderen Verhältnissen liegen, die sich vielleicht ohne große Schwierigkeiten enträthseln ließen." Wir gestehen unsere Unzeschicklichkeit im „Enträthseln", besonders wenn es sich um das Operntheater handelt, und finden, daß unsere offen ausgesprochene Beschuldigung, wenn sie unrichtig war, keine verblümte und räthselhafte, sondern eine ebenso offene Widerlegung verdient hätte.

Die Sängerin Frl. Krauß hat an die Redaktion d. Bl. einen Brief geschrieben, in welchem sie sich über „wegwerfende Beurtheilung", „schonungslose Behandlung", „stereotypes Vorwerfen der Mängel ihrer Natur", „schrankenlose, an das Unglaubliche streifende Rücksichtslosigkeit" u. d. m. unserer seits beklagt. Dem Künstler sei eine „noch so strenge Beurtheilung werth, wenn sie ihm Belehrung bietet" u. s. w. — die „Anerkennung", die wir „plötzlich" ihrer „unerschütterlichen musikalischen Festigkeit" gezollt, „beunruhige" sie, als wären wir nicht „konsequent", — sie sei „kontraktlich verpflichtet" zu singen oder einen „Schadenersatz von 10,000 fl. zu ersetzen" u. s. w. u. s. w. — Wir haben darauf zu erwidern; daß wir die musikalische Festigkeit des Frl. Krauß nicht erst diesmal, sondern seitdem wir über ihre Leistungen zu referiren Gelegenheit hatten, stets anerkannt, ihren Fleiß öfters gelobt, ihre Fortschritte konstatirt, aber freilich auch ihre Rückschritte nicht verhehlt, ihre künstlerische Unzulänglichkeit nicht verschwiegen, den totalen Ruin ihrer Stimme nicht überhört haben. Dahen nehmen wir keine Sylbe zurück. Ueberdies haben wir in dem „Euryanthe"-Referat nicht nur die Sängerin gelabelt, daß sie es „wage", sondern auch die Direktion, daß sie es „gestatte" mit dieser Stimme vor die Oeffentlichkeit zu treten. Schließlich konstatiren wir noch, daß fast alle musikalischen Berichterstatter der Tageblätter mit unserem Urtheile übereinstimmen, und daß speziell jenes „Euryanthe"-Referat im „Volksfreund" zustimmend abgedruckt wurde.

Briefkasten. 15 — 21. Februar: F. und V. P. in Prag. 1 und *. in Stuttgart: Benützt. — J. U. in Prag: Erhalten. — K. hier: Im „Lokalen" erledigt.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 9. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 1. März 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 50 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: hoher Markt, 544, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Musikalischer Reisebericht. — Ueber Beethoven'sche Klaviersonaten. — Der Zwischenvorhang bei Verwandlungen. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir; „Die Nibelungen"). — Wiener Konzertbericht. (Die Preissymphonien, Laub'sches Quartett). — Journalschau („Die Nibelungen"). — Neue Erscheinungen. (Dramen von: Stein, Griepenkerl, Horn, Köstling). — Korrespondenz-Nachrichten (Graz, München, Olmütz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Musikalischer Reisebericht.

Von **Leopold v. Sonnleithner.**

Geehrter Freund!

Sie verlangen von mir einen musikalischen Bericht über meinen in den Monaten Oktober und November 1862 in Gesellschaft zweier werthen Freunde gemachten Ausflug nach dem Orient; Sie wollen wissen, was ich bei dieser Gelegenheit von Musik gehört, und welchen Eindruck dies auf mich gemacht hat. Da muß ich Ihnen denn vor Allem sagen, daß der Orient einem europamüden Musikfreunde die beste Gelegenheit bietet, sein Gehör ausruhen zu lassen und von dem Uebermaße des Tongeschwirres, dem man im Vaterlande gar nicht ausweichen kann, sich etwas zu erholen. Zu gründlichen Studien der Eigenthümlichkeiten arabischer Musik oder dortiger Volksmelodien kann ein flüchtiger Tourist auch nicht kommen, und die Ausbeute, welche ich an musikalischen Erfahrungen mitbrachte, ist eine sehr geringe. Dessen ungeachtet will ich mich Ihrem Wunsche nicht ganz entziehen, sondern gebe hiemit, was ich eben habe.

Auf der Eisenbahnfahrt bis Bazias war der schrille Ton der Dampfpfeife der einzige musikalische Genuß. Wenn ich mich nicht sehr täusche, so steht diesem „Instrumente" noch eine bedeutende Zukunft bevor, und es sollte mich wundern, wenn die Zukunftsmusiker sich diese großartige Klangwirkung entgehen ließen. Mit Bombardons lullt man ja schon die Kinder in den Schlaf; aber ein Orchester oder eine Orgel von Dampfpfeifen könnte noch dem blasfestesten Kunstfreunde das Organ erschüttern, welches man heute passender als je das Trommelfell nennt.

Auf der Donaufahrt von Bazias ab befanden sich durch zwei Tage der englische Ingenieur Mr. Crompton und dessen Töchterlein Luisa in unserer Gesellschaft. Letztere, ein Mädchen von etwa sechzehn Jahren, besitzt ein vorzügliches musikalisches Talent und eine zwar nicht sehr kräftige, aber gut ausgebildete Sopranstimme. Sie erfreute uns an zwei schönen Mondabenden mit dem zarten Vortrage vieler italienischer Gesänge, und ich hatte nur nöthig die Anfangsworte auszusprechen oder die ersten Takte zu summen, so fand sich kein Opernstück von Mozart, Rossini, Meyerbeer, Bellini oder Donizetti, welches sie nicht aus dem Gedächtnisse mit Anmuth vorzutragen gewußt hätte. Leider fehlte es an allen Mitteln einer Begleitung. Am zweiten Tage kam auch ein alter Wiener Freund, Med. Dr. Mayer (seit langer Zeit in Bukarest ansässig), mit einer gesangskundigen Tochter dazu, wonach auch mehrstimmige Gesänge ausgeführt werden konnten.

Das schwarze Meer, welches den Namen des gastfreundlichen (euxinus) wohl nur in ironischem Sinne trägt, bot uns keine musikalischen Klänge dar, wenn man nicht etwa das Pfeifen des Windes durch das Tauwerk und das Rauschen der Wogen unter

die Programm-Musik einreihen will, für deren Mißtöne die herrliche Szenerie des Bosporus und der reizende Anblick von Konstantinopel reichlich entschädigt. Auch hier gab es jedoch sehr wenig musikalische Ausbeute. Am 10. Oktober sahen wir den Sultan mit prächtigem Gefolge von seinem Palast in Dolma-Bagdschè nach der Moskée reiten und hörten dabei die Militärbande der Garde spielen, die, von dem verstorbenen Josef Donizetti ganz nach europäischer Weise geschult, Märsche nach Verdi'schen und ähnlichen Melodien mit guter Wirkung ausführt. Hier kann also von „türkischer" Musik wohl nicht mehr die Rede sein.

Bei Besichtigung der Achmet-Moskée hörte ich den Gesang des **Muezzins, der von der Altane** eines Minarets die Gläubigen zum Gebete ruft. Er ist von Felicien David richtig aufgefaßt und in seiner „Wüste" wiedergegeben worden. Von einer wohlklingenden Stimme vorgetragen, würde dieser Gesang gute Wirkung machen, wenn nicht die Höhe des Thurmes den Schall zu sehr abschwächte.

In Pera besteht ein Theatergebäude, worin zeitweise italienische Opern gegeben werden; leider kamen wir um wenige Tage zu früh, sonst hätten wir das unschätzbare Glück genossen, Verdi's „Ballo in maschera" zu hören, ein Genuß, den uns das Wiener Operntheater grausamer Weise noch immer vorenthält. Das Gebäude ist von außen sehr unansehnlich und soll auch im Inneren an Raum und Ausschmückung wenig Interessantes bieten, dagegen ist das Privattheater, welches der Sultan in der Nähe seines jetzigen Palastes am Ufer des goldenen Horns besitzt, ein wahres Prachtstück im Aeußeren und Inneren. Bühne und Schauplatz sind räumlich beschränkt und nur für eine gewählte Anzahl von Gästen und Personen aus dem Hofstaate berechnet; aber die Ausschmückung an architektonischen Verzierungen, Vergoldungen, Tapeten, Seidenstoffen, Stickereien, Lustern und sonstigen Luxusgegenständen ist so reich und geschmackvoll, daß alle mir bekannten Theater dagegen weit zurückstehen. Es werden dort nur auf besondere Veranlassung, und wenn in Pera eine italienische Operngesellschaft anwesend ist, von dieser einzelne Vorstellungen gegeben. Die Zeitungen meldeten kürzlich, daß der Sultan angeordnet habe, dieses Theater in eine Kaserne umzuwandeln. Ich kann an eine solche Barbarei nicht glauben, durch die ein Werth von Millionen muthwillig zerstört würde; sollte aber die Nachricht auf Wahrheit beruhen, so könnte ich auch die bedenklichen Berichte über den Geisteszustand des Großherrn nicht länger bezweifeln, obgleich der Anblick seiner Persönlichkeit eine solche Besorgniß in keiner Weise unterstützt.

Eine echt türkische Musik ist jene, welche den Tanz der drehenden Derwische begleitet. Die Melodien derselben sind vielfach aufgezeichnet und in Reise-, wie in Geschichtswerken abgedruckt worden. Sie waren mir daher nicht unbekannt; wohl aber hatte ich mir das Zeitmaß viel rascher vorgestellt, und dabei an die Wirbeltänze der indischen Bajaderen gedacht, die wir vor einigen Jahren in Wien zu sehen Gelegenheit hatten. Davon ist aber das Drehen der ehrwürdigen Herren sehr verschieden, welche mit einiger Gemächlichkeit und beabsichtigten Zierlichkeit sich herumdrehen, und dabei die Runde um den Saal beschreiben, der zu diesen frommen Uebungen bestimmt ist. Nur die längere Dauer derselben mag einige Ermüdung und Erhitzung verursachen. Die Musikbegleitung wurde nur von drei Instrumenten ausgeführt, nämlich von einer Art Schalmei oder Klarinette, einer Alt-Geige und einem Paar Pauken. Von den beiden ersteren hielt immer die eine einen Ton aus, während die andere die einfache Melodie spielte, worin sie abwechselten; die Pauken, welche den Baß bilden sollten, waren nicht auf der Tonika und Dominante gestimmt, sondern auf der Tonika und Untermediante; wahrscheinlich nicht absichtlich, sondern nur aus Ungeschicklichkeit. Im Tonsysteme und Rhythmus fand ich keine Abweichung von der europäischen Weise.

Eine ziemlich unruhige Fahrt brachte uns durch die Dardanellen und den griechischen Archipel, am 17. Oktober früh nach dem Piräus, von wo wir nach Athen eilten, um ohne Verzug die wenigen, aber noch immer herrlichen Ueberreste aus der Blüthezeit des alten Hellas zu sehen und zu bewundern. Ich muß hier Alles übergehen, was nur auf Geschichte und bildende Kunst Bezug nimmt, und was ohnehin unzählige Male beschrieben und gründlich besprochen ist. Nicht unerwähnt kann ich aber das erst seit einigen Jahren wieder aufgedeckte Theater des Dionysios (Baechus) lassen, welches am Fuße der Akropolis gelegen, hinsichtlich der Grundlage des Podiums, bezüglich der Orchestra und des auf viele Tausende von Zuschauern berechneten Schauplatzes noch so wohl erhalten ist, daß man sich eine deutliche Vor-

stellung von dessen einstmaligem Aussehen machen kann. Ich gestehe, daß auf dieser ganzen Reise nichts einen so lebhaften Eindruck auf mich gemacht hat, als dieses Theater, auf welchem die Tragödien eines Aeschylos, Sophokles und Euripides, die Lustspiele eines Menander und Aristophanes zuerst dem griechischen Volke vorgeführt wurden. Den Raum zu betreten, von welchem aus diese Meisterwerke aller Zeiten in ihrer melodischen Sprache erklangen; die Orchestra zu durchschreiten, in welcher herumwandelnd der Chor seine erhabenen Gesänge ertönen ließ; die Marmorsitze vor sich zu sehen, deren Vorderreihen noch die Bezeichnung der Würdenträger nachweisen, für die sie bestimmt waren, — dieß gehört zu den erhebendsten Erinnerungen, zu den auserlesensten geistigen Genüssen.

Wie armselig und jämmerlich kam mir zwei Tage darnach die erste Vorstellung der italienischen Operngesellschaft in Athen vor! Das Theatergebäude ist gar nicht übel, geräumig und gut beleuchtet; die Sänger thaten ihr Möglichstes und waren mit Berücksichtigung der geringen Geldmittel ganz leidlich. Aber die Musik der Oper: „Aroldo“, del celebre Maestro Giuseppe Verdi, übertraf an Rohheit und Geschmacklosigkeit Alles, was mir von diesem Tonsetzer noch vorgekommen ist. Von edler Erfindung, von ästhetischer Auffassung keine Spur, nichts als Bombast und Unwahrheit von der ersten bis zur letzten Note; — doch nein, dies darf ich nicht sagen, da ich schon nach dem zweiten von den vier Akten mich unwiderstehlich gedrängt fühlte den entweihten Kunsttempel zu verlassen. In den letzten Akten wurde, wie ich hörte, von den Freunden und Gegnern der Primadonna einiger Skandal getrieben; die Aermste ahnte wohl nicht, daß diese Aufregung nur das Vorspiel einer ganz anderen Bewegung war, die wenige Tage darnach eintreten sollte.

Als wir am 22. Oktober von einem beschwerlichen aber lohnenden Ritte auf das Kap Sunium nach Athen zurückgekommen waren und uns eben zur Ruhe gelegt hatten, begrüßte uns eine sehr unwillkommene Serenade, bestehend in einigen Tausend Flintenschüssen, welche, verbunden mit wildem Geschrei, die ganze Nacht fortdauerten. Die neueste griechische Revolution war ausgebrochen, und zugleich, fürs Erste wenigstens, beendet. Als wir des Morgens auf die Straße sahen, erwarteten wir, nach dem heftigen Schießen, Alles in Blut schwimmen zu sehen, fanden uns aber darin vollkommen getäuscht, da wir Volk und Militär in schönster Eintracht und Betrunkenheit herumwandeln sahen. Die edle Soldateska hatte nach den ersten Schüssen ihren Fahneneid verläugnet und mit dem Volke fraternisirt; was wir in der vorigen Nacht für blutige Kämpfe gehalten, waren nur Freudenschüsse gewesen, und diese dauerten auch noch die nächsten Tage über fort. Nun trat auch die wirkliche Musik wieder in ihre Rechte. Es bildete sich eine provisorische Regierung, deren Mitglieder, wenn sie sich in der Stadt zeigten, mit der Nationalhymne empfangen wurden; es wurde die Nationalgarde errichtet, die selbstverständlich auch unter den Klängen dieser Hymne herumzog; es kehrten Verbannte und aus dem Gefängniß befreite politische Gefangene zurück, auch diese wurden mit der nämlichen Melodie begrüßt und begleitet. Diese Nationalhymne, welche wir von größeren und kleineren Militärbanden, wie nicht minder dreistimmig (Klarinette, Horn und Bombardon) vortragen hörten, hielt ich anfangs für eine Verballhornung des französischen: Marlborough s'en va-t-en guerre; bald wurde ich aber eines Besseren belehrt, empfand jedoch keine Lust, mir diese ganz unbedeutende, charakterlose Komposition zu notiren, zumal da sie gedruckt, und daher für den Liebhaber unschwer zu erlangen ist.

Nach Verlauf einiger Tage stellte sich eine Art von Ordnung her; der neue Kriegsminister, Mauromichalis, in der Nationaltracht und auf dem erbeuteten königlichen Leibrosse prangend, musterte die bewaffnete Macht, bei welchem Anlasse eine Militärbande auf einem großen Platze eine Anzahl von Musikstücken ausführte, wie dies auch anderwärts bei Paraden üblich ist. Die Bande war nicht zahlreich, aber ziemlich gut geschult; sie führte Opernstücke und Tänze ganz anständig auf und bestand dem Anscheine nach größtentheils aus Deutschen. Die hellenische Jugend hörte sehr aufmerksam zu, und als man uns als Fremde bemerkte, öffnete sich sogleich der Kreis, und wir wurden höflich aufgefordert hineinzutreten, um die Musik besser zu hören.

Um den Lloyd-Dampfer zu erwarten, der uns nach Syra bringen sollte, mußten wir noch bis 29. Oktober verweilen. Wir blieben indessen ganz unbelästigt. Am 30. früh kamen wir im Hafen von Syra an. Wir hörten aber vom Borde des Schiffes aus so viele Freudenschüsse, Jubelgeschrei und Nationalhymne, womit der eben zurückgekehrte Verbannte,

*

Advokat Paläologos begrüßt wurde, daß es uns nicht gelüstete, diese uns schon sattsam bekannten Klänge nochmals in der Nähe zu genießen. Wir landeten daher nicht, sondern ließen uns nur auf das nach Smyrna bestimmte treffliche Schiff: „Trebisonda“ überführen, mit welchem wir die Reise fortsetzten.

In dem schönen Hafen von Smyrna wurde vom 30. Oktober Mittags bis 1. November Vormittags verweilt. In der reichen und üppigen Handelsstadt fehlt es gewiß auch nicht an musikalischen Genüssen. Wir fanden dort eine italienische Oper, die wir aber nicht besuchten, da wir blos unter Tags Ausflüge machten und die Nacht auf dem Schiffe zubrachten, wo wir nur die lustigen Klänge vernahmen, welche aus einer am Ufer errichteten Reiterbude herüber tönten.

Die Reise ging nun über Rhodus, Cypern nach Beirut. In dem Landungsorte Larnaka (auf Cypern) hörte ich in einem Privathause ein artiges Fräulein auf einem verstimmten Pianoforte leidlich eine Polka spielen. Ich führe dies nur an, um zu bemerken, daß man dort, um ein Klavier zu stimmen, den einzigen Musiklehrer aus der Hauptstadt Nikosia berufen und jede fehlende Saite aus Europa kommen lassen muß. Diese Schwierigkeit allein schon macht beinahe alle musikalischen Bestrebungen zunichte.

(Schluß folgt.)

Ueber Charakter und Vortrag einiger Beethoven'scher Klaviersonaten.

Von **Karl van Bruyck.**

Die Bemerkungen, welche ich in den folgenden Aufsätzen über den Vortrag (nebenbei auch über die Komposition) einiger Beethoven'scher Sonaten auszusprechen gedenke, sind zunächst mit Hinblick auf diejenigen geschrieben, welche mit diesen Werken auf das genaueste vertraut, oder eben selbst mit dem Studium derselben beschäftigt sind. Diese Bemerkungen sind kein Produkt der Reflexion, und Niemand würde sich daher von dem Inhalt derselben das Geringste durch bloße Reflexion aneignen können. Der Verfasser hat über jene Werke niemals spekulirt, sondern seine Auffassung derselben ergab sich ihm aus dem unmittelbaren Studium derselben mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit, wobei sich jedoch von selbst versteht, daß dieser Gestaltungsprozeß, bis er in ihm zur völligen Reife gedieh, eine nicht unbedeutende Reihe von Jahren umfaßt. Wem sollte die Erinnerung an solche begeisterte Studienzeit nicht eine theure sein, wer wünschte nicht irgend ein Gedenkzeichen davon festzuhalten in der Hoffnung, er könnte andere von gleicher Liebe und Begeisterung Beseelte sogar hie und da durch einen Wink erfreuen, der ihnen für ihr eigenes Studium fruchtbar zu werden vermöchte. Das rechte Studium aber scheint mir, zu sein, daß man in diese Werke gleichsam hinein hört! Wie oft ahnte mir bei dieser und jener Stelle, (beim Komponiren ist es ganz eben so), daß sie so oder so klingen müsse, und doch wollte es mir lange nicht gelingen den Traum in volle Wirklichkeit umzuwandeln, bis diese oft plötzlich hervorsprang, dann aber auch mit der Signatur innerer Gewißheit, die natürlich oft genug eine rein subjektive sein mochte, die aber nun einmal das Höchste ist, wozu man überhaupt gelangen kann und woran sich schließlich Jedermann in allen Dingen zu halten genöthigt ist. Es ist ein inneres Tasten, welches nicht nachläßt, bis es den Punkt erreicht hat, der ihm instinktiv vorschwebt, und nicht anders auch denke ich mir das Studium des echten Schauspielers, desjenigen, dessen Kunst aus dem Herzen und der Phantasie entspringt, so daß der Geist und die technische Bildung nur das Material formen, welches ihnen jene zuführen.

Ich werde aus der so ansehnlichen Zahl der Beethoven'schen Sonaten nur diejenigen herausgreifen, die in Folge ihrer besonderen individuellen Gestaltung, ihrer tieferen Charakteristik, ihres individuelleren Gehaltes auch dem Spieler höhere Aufgaben bieten.

Es gibt nämlich unter Beethoven's Sonaten eine große Zahl, welche sich, fast wie die Mozart'schen, so zu sagen von selbst spielen, d. h. wer überhaupt musikalischen Geist und musikalische Empfindung in sich hat und dazu die erforderliche technische Bildung besitzt, der wird im Vortrage derselben nicht so leicht irren können. Dann gibt es aber wieder unter jenen eine Anzahl von Werken, welche ohne große Freiheit der Auffassung niemals zu wahrhaft lebendiger Darstellung gelangen werden. Von diesen allein will ich sprechen und beginne mit der bekanntesten aller Beethoven'schen Sonaten, der zarten und doch tiefernsten, der rührend schönen

Sonate pathétique. op. 13.

Die Bewunderung dieser Komposition ist kein verjährtes Vorurtheil, sondern der reifste Geist wird in

ihrer Bewunderung immer mit dem jugendlichsten Enthusiasmus übereinstimmen müssen. Das große Grundthema Beethoven'scher Musik erklingt in diesem Werke zum ersten Mal in voller, ergreifender Energie: der Groll gegen die Welt im ersten, die Versöhnung mit ihr im zweiten, die schmerzliche Resignation im dritten Satze. Das Adagio freilich mit seinem etwas einförmigen Gehalt kann sich mit späteren, ja selbst schon mit manchem früheren Adagio bei weitem nicht messen, doch enthält auch dieser Satz einen Zug von der allerhöchsten Schönheit, nämlich in jener Stelle, wo Beethoven die Wendung nach As-moll nimmt, dann so frappant schön nach E-dur überleitet und dann in so mächtig bedeutsamer Weise nach As-dur und dem Thema zurücklenkt.

Ueber den Vortrag dieses Werkes nun möchte ich Folgendes bemerken: über die Introduktion und die ersten vierzig Takte des Allegro — Nichts. Mit dem vierzigsten Takte tritt das melodiöse Gegenmotiv und mit ihm der sogenannte Seitensatz, nicht in Es-dur, sondern in Es-moll auf. Die zwei vorhergehenden einleitenden Takte müssen nothwendig etwas rallentando gespielt werden. Ich finde, daß es von einem schönen, eigenthümlichen und im innersten Wesen der Komposition liegenden Effekte ist, wenn man in dem nun sich entfaltenden Gesang die Theile, welche sich in der Baßregion bewegen, immer etwas zögernd, dagegen die darauf folgenden, aufsteigenden mit größerer Heftigkeit vorträgt, gerade umgekehrt aber von dem Punkt an, wo die Entwicklung von Des-dur, wohin Beethoven modulirt hatte, wieder nach Es zurückkehrt. Die letzten mit decrescendo und pp. bezeichneten Takte dieses Abschnittes müssen dann natürlich im Zeitmaß wieder etwas angehalten werden, eben so das über den Takt hinübergebundene es der nächsten Periode, um bedeutsamer und nachhaltender hervorzutreten.

Der erste Theil wendet am Schluß nach G-moll hinüber. Vier Takte Adagio, wie zu Anfang; dann tritt der zweite Theil in E-moll ein: p, Crescendo, f, dann drei Takte p; Wendung nach G-moll: wieder Crescendo, f und wieder drei Takte p. Diese dreitaktige Pianostelle mag immer etwas zurückhaltend im Tempo gespielt und dann wieder im Allegro con brio fort gestürmt werden. Nun folgen wir der Entwicklung bis zu der Stelle, wo nach einem viertaktigen Pianissimo aus der unruhigen, dumpfwogenden Bewegung wieder das Hauptmotiv mächtig aufwärts dringend hervorbricht. Viermal kehrt der Akkord: $\frac{f}{d}$ (auf der Basis der Dominantharmonie der Tonika) in der dreigestrichenen Oktav wieder, jedesmal über den Takt hinübergebunden und mit sf bezeichnet, und jedesmal mag dieser Akkord mit höchstem Gewicht angeschlagen und ein wenig über das Zeitmaß angehalten werden. Ueber alles Uebrige ist nun nichts weiter zu bemerken, was sich nicht von selbst versteht, als höchstens etwa, daß die Pausen in dem die Schlußtakte einleitenden grave nicht ganz strenge gehalten werden müssen.

Das Adagio betreffend beschränke ich mich auf die Bemerkung, daß die Stelle, wo As-moll eintritt, mit der äußersten Zartheit, am besten mit Gebrauch der Dämpfung zu spielen ist. Mit dem Eintritt des Crescendo ist die Dämpfung natürlich wieder zu heben, die Steigerung mit größter Energie, die letzten Baßschläge auf h sehr pesante zu spielen. Hell und scharf muß der E-dur-Akkord abbrechen und nun die Entwicklung gleichsam von Neuem beginnen.

Auch in Bezug auf das Finale bemerke ich nur: erstlich, daß das Zeitmaß ja nicht zu rasch genommen werden dürfe, sondern etwa nach Mälzel'schem Metronom ♩ = 84; dann schlage ich vor: bei der jedesmaligen Wiederkehr des Hauptthema's die ersten vier Takte desselben, also die erste Hälfte etwas zögernd zu spielen (wie um das Wehmüthige der Betrachtung, das nur in diesen Tönen zu liegen scheint, stärker hervorzuheben) und dann erst in der zweiten Hälfte allmählich in das herrschende Tempo zurückzukehren, wobei noch zu beachten ist, daß der Baßsprung von g auf e bei der dritten Wiederkehr des Thema's, der hier die Stelle der früher von der Oberstimme ausgeführten einleitenden Achtelfigur vertritt, ja nicht hastig ausgeführt werde. Endlich ist wohl kaum nöthig, ausdrücklich zu bemerken, daß die vorletzten sechs Takte dieses wunderbaren Stückes in bedeutend langsamerem Tempo, dagegen die Schlußfigur im tempo rubato gespielt werden muß.

D-moll-Sonate. Op. 29. Nr. 2.

Diese Sonate ist unstreitig und auch allgemein anerkannt, insbesondere der erste Satz, eine der wunderbarsten, tiefsinnigsten Schöpfungen Beethoven's; sie steht ohne Frage noch über der Sonate pathétique und der Cis-moll-Sonate; sie ist der strahlendste Diamant (ich spreche hier nur von Beethoven's Pianofortewerken) in Beethoven's Jugenddiadem, so wie die F-moll-Sonate in seiner Manneskrone. Aber welche Leiden, in das glänzende Gewand der Poesie gehüllt, leuchten aus diesem ersten Satz, welcher unermeßliche

Herzensgram und wieder welch' erhabene, zu den in ewigem Gleichmaß dahinrollenden Sternen aufblickende Fassung im zweiten? Ueberaus herb schmerzlich ist der Charakter des letzten Satzes; er hat so stechende Accente, wie man sie nur selten bei Beethoven findet, und dann bäumt er sich aus der sanften Klage, mit der er beginnt, zu so wilddrohenden Rufen empor, daß alle Philister und Pharisäer der Welt bis in's innerste Mark erbeben sollten. Nur selten entläßt uns Beethoven in einer so schmerzlichen, man kann sagen dumpf verzweifelten Stimmung, wie in dem Finale dieser Sonate. Die Virtuosen haben diesen Satz bekanntlich immer als ein Bravourstück behandelt, weil so viele Sechzehntel darin vorkommen (in der That ruht die Bewegung nicht einen einzigen Takt lang); nun, es gibt auch Schauspiel-Virtuosen, welche „Richard III." und „König Lear" vorzüglich als Theaterstücke ansehen, mit welchen sich viel Effekt machen läßt.

Der zweite und dritte Satz können noch bei getreuer korrekter Erfüllung der allgemeinen Regeln und Gesetze zu leidlichem Ausdruck kommen, der erste wird, was er sein kann und soll, nur unter den Händen eines mit schöpferischer Bildkraft begabten Künstlers werden können. Die Bemerkungen, welche ich mir über denselben erlauben möchte, sind die folgenden.

Die mit „Largo" bezeichnete Eingangsstelle muß, wie ihre späteren Replikен, harfenartig klingen. Man mag beide Pedale dazu nehmen, die bei der darauf folgenden Allegrostelle wieder gehoben werden; in dieser selbst muß der Accent — aber ein ganz leichter — immer auf das vierte Viertel fallen, der letzte Takt aber sehr ritenuto gespielt werden; eben so ist in den ersten vier Takten der nächstfolgenden Allegrostelle der Accent auf das vierte Viertel zu legen und sind die beiden letzten Takte, welche die Introduktion abschließen, ritenuto zu spielen. Jetzt erst tritt ein festes Zeitmaß ein, obgleich auch die mit piano bezeichneten Takte noch mit einem leisen, jedoch kaum merklichen Anhalten des Tempo gespielt und dabei das vierte Viertel in den beiden melodischen Phrasen ein wenig verkürzt werden mögen, bis dann mit Eintritt des zwölftaktigen forte das Tempo ganz absolut und der Ausdruck immer leidenschaftlicher wird, der in den letzten Takten der dritten Seite *) den höchsten Grad erreicht; diese Stelle ist etwas precipitando zu spielen, vor Allem muß auch die Folge der beiden Akkorde $\binom{a\ b}{c\ d}$ so klingen, während der darauffolgende Passus immer sehr zurückgehalten werden und jener nach der dritten Wiederholung (d. h. nach den Akkorden $\binom{h.\ a.}{dis.\ e}$) wie ein Seufzer ausklingen muß. Die nächsten sechs Takte müssen mit großer Freiheit der Bewegung gespielt werden, die mit sforzando und staccato bezeichneten Stellen im Baß etwas präcipitirt, die mit legato bezeichnete dagegen etwas über die Dauer angehalten, so daß der sechste Takt den Ausdruck: pesante ritenuto erhält; nun aber ist die Bewegung innerhalb der nächsten achtzehn Takte ganz strenge festzuhalten, die Baßfiguration muß so leicht wie möglich hinrollen. Die letzten sechs Takte aber bis zur Replik des ersten Theiles sind wieder in einem anhaltenden ritenuto und grave zu spielen.

Die Largostelle, mit welcher der zweite Theil eröffnet, wie jene im ersten Theile; die letzte Wiederholung in fis muß ganz ätherisch klingen; die darauffolgende Allegrostelle, wie die analoge im ersten Theil, das Zeitmaß bleibt die ganze Figuration hindurch fest bis zum Eintritt der schweren, ernsten Akkorde, wo die Bewegung etwas abnimmt, so daß der Unisonogesang (Seite 7, 4. System) sehr mäßig, der letzte Takt noch überdies ritenuto zu spielen ist. Das Largo zunächst wie im Beginn, das Recitativ mit vollem Ton, aber ausklingend, die Allegrostelle dann meines Erachtens in minder rascher Bewegung, wie früher und das vierte Viertel nicht nur leicht akzentuirt, sondern auch etwas verzögert, so daß die ganze Stelle den Ausdruck des Zögernden erhält; die zweite recitative Stelle ist meines Erachtens mit sehr energischem Tonanschlag zu spielen, aber eben so leise ausklingend, wie die erste. Nun schreibt Beethoven wieder Allegro vor, aber das Allegro soll nicht gleich, sondern erst im letzten Takt des zweiten Systems (Seite 8) in vollen Fluß gerathen und besonders die kurzen, gedämpft zu spielenden Viertelschläge einen zögernden Ausdruck erhalten; die ganze folgende Stelle nun bis zum Schluß, wie im ersten Theil, so daß nichts mehr zu erinnern bleibt.

Ueber die beiden folgenden Sätze ist nicht viel zu sagen. Daß das Adagio durchaus im feierlichsten Ton vorgetragen (nur die acht Takte der Kantilene in F und ihre spätere Replik verlangen einen einfacheren Ton), daß es vor Allem als ein wahres Adagio zu spielen ist, daß die Hauptkantilene wie von zwei Stimmen aus-

*) Diese Citate sind immer nach der Haslinger'schen Ausgabe gemacht.

geführt, die Zweiunddreißigstel-Triolen wie ein dumpfer Paukenwirbel klingen müssen (daher einige Male die Dämpfung zu gebrauchen), alles dies und Anderes versteht sich eigentlich von selbst, und ich wüßte über den Vortrag dieses Satzes nichts weiter zu sagen, als was schlechterdings zu sagen unmöglich, überflüssig oder für diejenigen, für die es überhaupt gesagt sein könnte, beleidigend wäre; die Stellen, welche, so wie sie notirt stehen, eigentlich mit übergeschlagenen Händen zu spielen sind, wird man, der hohen Lage wegen, in welche die Linke hinaufrücken soll, fast besser mit ablösenden Händen ausführen.

Die übliche Verhetzung des letzten Satzes durch die Virtuosen ist schon oft gerügt worden und man kann nicht laut genug dagegen protestiren; der Satz soll durchaus nicht den Charakter des Furiosen erhalten, da sein Ausdruck im Ganzen bei aller Leidenschaft sanft und klagend zu fassen ist, daher die Bewegung in den zarten Partien etwas Lässiges, in den kräftigen etwas Energisch-Gedrungenes haben muß, mit Ausnahme der Stelle vom vierttorletzten Takte der 14. bis zum 21. Takte der 15. Seite, die mit vordringender Heftigkeit auszuführen ist. Das Zeitmaß bleibt den ganzen Satz hindurch ein ziemlich entschiedenes, und die kleinen Schwankungen und Tempoeinheiten, die wohl auch nicht fehlen dürfen, sind von solcher Beschaffenheit, daß sie nicht genau spezifizirt werden mögen. Die Bezeichnung „Allegretto“ ist natürlich so zu verstehen, als ob $^{2}/_{4}$ vorgezeichnet wäre, wo dann vier Takte (zu Anfang nur drei) in einen zusammenfielen.

Der Zwischenvorhang bei Verwandlungen.

Von **Rudolf Gottschall.**

Die meisten größeren und kleineren Bühnen haben den Fortschritt mitgemacht, während der Verwandlung durch einen Vorhang die Vorgänge auf der Bühne dem Auge des Publikums zu entziehen.

Die Vorzüge dieses „Zwischenvorhanges“, der sich natürlich von dem Aktvorhang unterscheidet, werden mit warmer Beredsamkeit angepriesen. Wie störend war es nicht früher, wenn Theaterdiener in zweifelhaften, oft dem Geiste des Stückes und dem Kostüme des Jahrhunderts, in dem es spielt, wenig entsprechenden Livréen sich des Mobilars auf den Brettern mit der unerbittlichen Hast von Exekutoren bemächtigten, wenn sie die verschiedenen Requisiten, welche Melpomene und Thalia bei ihrem Gang über die Szene fallen ließen, Dolche, Liebesbriefe u. s. f. in ungraziösen Stellungen aufhoben, wenn sie sogar einen Todten, der nach dem unwiderruflichen Beschlusse des Dichters das Ende des Aktes nicht erleben durfte, im Lehnsessel oder auf der Bahre hinaustrugen — wie störend war dieser ganze Verkehr der Regie und Inspektion mit dem Publikum, wie geeignet die Illusionen zu zerstören, welche der dramatische Dichter eben erst im Schweiße seines Angesichts hervorgerufen hatte. Der sichtbare Umzug Thaliens und Melpomenens erregte wohl gar ein schallendes Gelächter des höchsten Publikums, welches sich nach langen und gelehrten Hof- und Staatsaktionen durch dies improvisirte heitere Zwischenspiel für die poetisch verordnete Langweile entschädigte. Wie unbequem war es nicht für die Regie und selbst für den Dichter, daß bei jeder Verwandlung die mitwirkenden Personen die Bühne verlassen, daß sie bei jeder neuen wiederauftreten mußten. War doch weder am Anfange noch am Schlusse der Verwandlung die Möglichkeit vorhanden, ein Tableau, eine Gruppe zu arrangiren, ausgenommen etwa nach einer kurzvorfallenden Dekoration in der Tiefe der Bühne. Kurz, der Zwischenvorhang schien eine Eroberung nicht nur für Inspektion und Regie, für das ganze Publikum, sondern selbst für die dramatische Dichtkunst. Und rascher als eine neue Tragödie, ist diese Errungenschaft von den Bühnen angenommen worden.

Indeß, trotz aller dieser gerühmten Vorzüge müssen wir doch *gegen* die Neuerung protestiren, mag sie der Bequemlichkeit der Regisseure noch so sehr zu Statten kommen. In weit höherem Grade als die frühere offene Verwandlung stört diese verdeckte die Illusion, zerreißt den Zusammenhang und *macht aus jeder Verwandlung einen neuen Akt.* — *Der Vorhang gebührt dem Aktschluß*, das ist die alte gute Regel! Der Zwischenvorhang ist ein Usurpator, dessen angemaßte und aufdringliche Herrschaft niedergestürzt werden muß.

Es ist wahr, das Aufräumen der Bühne war eine unmittelbare Störung — aber, so lange der Vorhang offen blieb, blieb das Publikum doch gewissermaßen innerhalb der dramatischen Handlung, während der herunterfallende Vorhang das Publikum ganz sich selbst überläßt, die Spannung entschieden unterbricht und das Stück unbarmherzig entzweifädelt. Während einer Ver-

wandlung, wie früher üblich war, verhielt sich das Publikum, wie vom Zauber des Stückes gebannt, wie noch in der Vorstellung selbst befindlich, ruhig — es wurde keine Konversation begonnen, das Interesse wurde nicht von der Szene selbst abgelenkt — und wenn das Benehmen der aufräumenden Diener auch einmal das Publikum erheiterte, ähnliche Zwischenfälle pflegen ja bei Annoncierrollen, bei Festzügen und sonst im Laufe des Stückes selbst sich zu ereignen. Hiezu kam die Schnelligkeit, mit welcher diese Verwandlungen, die vor den Augen des Publikums stattfanden, vor sich gehen mußten.

Jetzt droht aber jede Verwandlung eine Klippe für das Drama zu werden. Die Shakespeare'schen, die meisten Goethe'schen und Schiller'schen Schauspiele zerbröckeln förmlich in Atome — und da die dichterischen Szenen nicht jene Polypennatur haben, daß jedes losgehackte Stück sein eigenes selbständiges Leben fortführen kann, da nicht jede in eine szenische Verwandlung eingerahmte Szene an und für sich die dichterische Selbständigkeit hat, die ihr wider ihren Willen durch den Zwischenvorhang ertheilt wird — so werden gerade die großartigsten Dichtungen, auf die wahrlich genug Attentate von allen Seiten ausgeführt werden, von Neuem in der bedenklichsten Weise durch eine Einrichtung bedroht, welche nur der neuesten „technischen Dressur" des Drama's und den auf Unkosten des höheren dramatischen Werthes in ein Prokrustesbette gespannten Schauspielen zugute kommen kann.

Unter dem Schutze des Vorhangs nehmen sich die Regisseure zu ihren Anordnungen Zeit, die Verwandlungen werden jetzt oft zu kleinen Zwischenakten, die Theilnahme des Publikums, die bei der modischen Zerstreutheit und Blasirtheit nicht sorgfältig und energisch genug wachgehalten werden kann, erlischt inzwischen und muß ganz von Neuem angefacht werden.

Wenn man einwendet, daß die Störungen der offenen Verwandlung nicht minderer gewesen, so vergißt man ganz, daß damals das Publikum doch nicht hermetisch von der Szene abgesperrt wurde. Die Unterbrechung, der Sprung war lange nicht so bedeutend und auffällig. Die Phantasie ist einmal von äußern Bedingungen abhängig, und auch die Phantasie des Publikums muß mit psychologischer Feinheit behandelt werden. Jedermann weiß, daß das Aufgehen des Vorhangs die Phantasie unmittelbar elektrisirt und gleichsam in die Stimmung versetzt, in welcher sie bereit ist, sich vom Alltagsleben loszureißen und der Dichtung und Darstellung in eine ideale Welt zu folgen. So lange der Vorhang offen bleibt, erhält sich auch diese Stimmung ungefähndet, trotz allen Wechsels der Kulissen. Wir befinden uns gleichsam noch auf dem Boden dieser idealen Welt. Wenn der Vorhang aber fällt, so erwarten wir auch einen bedeutenden Einschnitt der Handlung, der einen gewissen Ruhepunkt gewährt. Der Zwischenvorhang versetzt uns brüsker Weise aus dem Reiche der Dichtung wieder in die Umgebungen des Zuschauerraumes, ohne einen solchen Ruhepunkt zu gewähren, indem doch nicht jede Verwandlung einen befriedigenden Abschluß bilden kann. Man braucht blos das Geplauder während dieser Pausen zu beobachten, welches früher bei Verwandlungen niemals stattfand, um den Zwischenvorhang als einen höchst ärgerlichen Störenfried zu verurtheilen. Dichter, welche den Aufführungen eigener Stücke beiwohnen und gewöhnlich in einer für alles Störende sehr empfindlichen Stimmung sind, werden hierüber das beste Urtheil fällen können.

Fort also mit dem Verwandlungsvorhang, der nur eine bequeme Deckung für das Theaterpersonal ist, hier und dort eine sorgfältigere Inszenirung und Gruppirung ermöglicht, aber Stimmung und Spannung in verwerflicher Weise unterbricht, und deshalb je eher je lieber beseitigt werden sollte! *)

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

20. — 26. Februar: „Die Nibelungen" 1. und 2. Theil (2 Mal). — „Vater und Sohn". — „Was ihr wollt". — „Ein Opfer der Wissenschaft" und „Der Winkelschreiber". — „Eglantine". — „Ich bleibe ledig" und „Ein Hut".

Verhindert der vorigen Sonntag stattgehabten Wiederaufnahme von Shakespeare's „Was ihr wollt" beizuwohnen, können wir nur vom Hörensagen berichten, daß Fr. Gabillon die männlich-weibliche Doppelrolle mit vieler Sorgfalt und gutem Glück ge-

*) Im Burgtheater ist der Zwischenvorhang nicht eingeführt worden und gehen die Verwandlungen nach wie vor mit musterhafter Genauigkeit und Schnelligkeit von Statten, so daß niemals dabei gelacht wird. Auch ist das Dienstpersonal stets der Situation und Zeit entsprechend gekleidet. Dagegen bestätigt der Zwischenvorhang an der Wien in vollem Maße die Richtigkeit der gegen diesen angeblichen Fortschritt vorgebrachten Bemerkungen. A. d. R.

spielt haben soll. Auch Frl. Bognar wird als Olivia anerkennend genannt. Möchte man gleich gerade für diese Rolle eine stattlichere Repräsentantin wünschen, so mußte andererseits doch schon die Erinnerung an die wiederholt erlebte schlechte Besetzung derselben zur dankbaren Anerkennung für Frl. Bognar's Leistung geneigt machen.

Nachträglich sei noch — da vorige Woche die „Nibelungen" das Interesse und das Referat ausschließlich in Anspruch nahmen, — zweier Faschings-Vorstellungen theils lobend, theils bedauernd gedacht. In beiden Stücken bewährte sich Hr. La Roche als Meister der Schauspielkunst. Sein Baron Stuhlbein in „Pagenstreiche" und sein Klingsberg Vater in „Die beiden Klingsberg" — zwei Rollen von hinlänglich markirter Verschiedenheit — sind zwei Genrebilder von so lebensvoller Wahrheit und künstlerischem Ebenmaß, daß man nicht weiß, was man mehr bewundern soll: das natürliche Talent, welches den Künstler mit so einfachen Mitteln das Richtige treffen läßt, oder die Einsicht, die ihn überall genau innerhalb der richtigen Grenzen festhält, — Eigenschaften, die erst vereint einer Leistung den Stempel der künstlerischen Vollendung aufdrücken.

In den „Klingsberg" ist auch Fr. Hebbel ihres fein ausgeprägten Spieles wegen rühmend zu nennen. Frl. Grafenberg dagegen, so vielen gewissenhaften Eifer sie jeder ihrer Aufgaben zuwendet, ist weder hier noch in den „Pagenstreichen", am allerwenigsten aber in „Ich bleibe ledig" mehr am Platze. Eben so Hr. Franz Klerschner als Page, gegen welche Besetzung wir — unbeschadet der Verdienstlichkeit und Verwendbarkeit des Genannten — unseren Protest mit Bezug auf künftiges Jahr wiederholen, vorausgesetzt, daß eine theatergeschichtliche Tradition noch immer die Wiederholung der lustigen „Streiche" gebieterisch fordert. Für diesen Fall wären Liebhaber und Liebhaberinnen doch auch etwas besser zu besetzen. Unter letzteren paßte Frl. Hilke diesmal am besten.

Mittlerweile sind denn auch „die Nibelungen" bereits viermal unter ziemlich gleichbleibender Theilnahme über die hiesigen Bretter gegangen. — Wenn wir, nach unseren neulichen Andeutungen, der Auffassung, die das Werk von Seite unserer Hofschauspieler fand, näher treten, so beschäftigt uns vor Allem, nicht etwa Kriemhild oder Siegfried, — sondern die Kerngestalt des Dramas: Hagen Tronje.

Hr. Gabillon spielt die Rolle nicht ohne Kraft, nicht ohne Gewandtheit, nicht ohne zutreffenden Ausdruck einiger Charakterlinien, und die Zuversicht, mit der er sie spielt, ist wohl geeignet zu imponiren. Was uns aber an der Darstellung Hagens im besseren Sinne imponiren *sollte*: die wuchtige Größe in Anlage und Durchführung der Aufgabe, davon haben wir offenbar andere Begriffe als Hr. Gabillon. Der Hagen, den er uns gibt, ist wohl ein starker Hagen, aber auch rasch, leicht beweglich, „schnell fertig mit dem Wort", mit dem Gedanken, mit dem Entschluß und mit der That. Der Hagen, den wir uns denken, ist von wuchtigerer Stärke, besonnen und in sich gekehrt, wortkarg, doch wenn er spricht bedeutsam, trotzig, aber bedächtig, entschlossen, aber nur da eingreifend, wo's die Nothwendigkeit seiner Natur und seiner Weltanschauung gebeut, nicht stark allein durch rohe Kraft, sondern überwiegend durch stolzes Selbstbewußtsein und tief innerste Abgeschlossenheit.

Die Auffassung, die Hr. Gabillon vertritt, und die er übrigens mit ganz tüchtiger Konsequenz festhält, ist zum Theil auch ein Resultat seines schauspielerischen Naturells und seiner gewohnten Art zu spielen. Hr. Gabillon, begünstigt durch Gedächtniß und Zungenfertigkeit, hat sich das schnelle Reden dermaßen angewöhnt, es ist ihm so oft, namentlich im Lustspiel, geglückt, durch diese Schnelligkeit des Spiels, was ihm an innerer Energie, durch Raschheit, was ihm an Grazie fehlt, zu ersetzen; daß ihm diese Art zur Natur geworden ist. Oft mag auch sie ihre, namentlich speziell theatralische Berechtigung haben, indem sie die rasche Abwickelung der Aktion wirksam befördert. In der Rolle des Hagen scheint sie uns übel angebracht, weil die Hauptelemente der Aufgabe dabei verloren gehen, und zwar:

1. der Ausdruck des Gewichtigen; Besonnenen, Bedeutsamen im Charakter, im oben erwähnten Sinne;

2. der dämonische Einfluß von Hagens großartig bedeutsamer Persönlichkeit auf Gunther, auf Kriemhild, auf seine ganze Umgebung; Siegfried selbst nicht ausgenommen; Hr. Gabillon beherrscht den König nicht ehrerbietig genug, auf Siegfried wirkt er nicht unkräftig überzeugend. Kriemhilden gegenüber stellt er sich (im vierten Akt) zu listig lauernd;

3. der erschütternde Eindruck von Hagens That, die ja im Sinne Hagens als ein großes Strafgericht erscheinen soll und als solches den Mittelpunkt der Trilogie bildet, während Hrn. Gabillon's leichtere Auffassung den Eindruck um so viel verkleinert;

4. endlich die deklamatorische Behandlung der Rolle, das modulirende Gewicht der Betonung; schon

im ersten Theile nimmt Hr. Gabillon alles zu leicht: wie gleichgiltig erklärt er Gunthern, welcher Recke seinen Einzug halte, warum man ihm entgegengehen müsse; hier sollte wenigstens, zur Charakteristrung Hagens wie Siegfrieds, die Stelle:

„Und Alles das, ich muß es redlich sagen,
Durch seine Kraft und nichts durch Hinterlist",

hervorgehoben werden; desgleichen später das bedeutsame

„Blutig und doch redlich!"

Wohl ist in der sechsten Szene des zweiten Aktes ein etwas rascheres Wesen des beunruhigten, um seines Königs Ehre besorgten Hagen begreiflich, doch müßte in der letzten Szene dieses Aktes, auf daß Siegfried mit Recht sagen könne

„Doch was du sagst, hat Grund",

von Seite Hagens ein gewichtigerer, überzeugt überzeugender Ton angestimmt, die schöne Stelle von „eines Königs Ehre" nicht nur mit erhobener Stimme, sondern auch mit gehobener Stimmung, endlich die Schlußworte dieses Aktes

„Nein! nein! Kein Weib! Wir steh'n allhier zu Dreien
u. s. w."

langsam, bedeutsam, warnend, unheimlich ernst gesprochen werden.

Wie aber erst in dem Moment, wo Siegfried „geschwatzt" hat, und Hagen nur mehr erfüllt ist von der Nothwendigkeit des „peinlichen Gerichts", — da müßte jedes Wort gewogen werden, jedes Wort wie die Mahnung an ein unveräußerliches Recht, wie ein Ruf der verletzten Ehre um Gerechtigkeit, an das Ohr des Königs dringen, da müßte in ehernen Zügen jene Gestalt in's Leben treten, die der dramatische Dichter dem Epos so großartig nachgeschaffen hat, die er als selbstbewußte Ursache der grausen Katastrophe so ernst gebieterisch in den Mittelpunkt seines Dramas gestellt hat. In der That, — genügte Hr. Gabillon auch allen korrekten Anforderungen, die man in gewöhnlichen Fällen an den Schauspieler stellt — so hat er es doch nicht vermocht, seine Aufgabe so zu durchdringen und stylvoll wiederzugeben, wie es die Konzeption des Dichters und die höchsten Bedingungen der Schauspielkunst erforderten.

Daß Frl. Wolter und Hr. Wagner diesem hohen Ziele diesmal viel näher kommen, haben wir bereits im ersten Referate angedeutet. In plastischer Liebenswürdigkeit und künstlerischer Abrundung stellt Frl. Wolter das Bild des Mädchens Kriemhild und der jungen Gattin vor uns hin, was allenfalls im Ton und Lachen zu konversationell klingen möchte, durch den Adel der Haltung und Bewegungen ausgleichend. Ahnungsvoll durchschauert der erste Zweifel und traurige Gedanke (des Gürtels wegen) das unbefangene Herz, und, plötzlich rasch aufodernd, steht Kriemhild leidenschaftlich erregter da, als man es von dem stillen heiteren Mädchen erwarten konnte. Hierauf beruhigt, kann sie doch keine rechte Stimmung mehr gewinnen, schwankt zwischen Aengstlichkeit und Unbedachtsamkeit und wird erst durch des Tronjers fürchterliche That aus ihrem Traumleben in eine verzweiflungsvolle Wirklichkeit gebracht. Diesen Phasen der Charakterentwicklung in Kriemhild folgte Frl. Wolter Schritt für Schritt mit schauspielerischem Instinkt und künstlerischem Verständniß. — Ebenso glücklich und verdienstvoll war Hr. Wagner als Siegfried, dessen lange Reden er durch richtiges Vertheilen von Licht und Schatten im Vortrag augenscheinlich in ersprießlichster Weise kürzte. Hr. Wagner hat diese Rolle offenbar mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit und nicht ermüdender Liebe durchdacht und durchstudirt. Selbst die gefährliche Stelle der Vögel-Nachahmung (einschließlich des „Kikriki"!) schreckte ihn nicht ab und er brachte es richtig dazu, daß unser Logen- und Parterrepublikum nicht lachte, — und das will was sagen!

Brunhild hätte, bei den gegenwärtigen Personalverhältnissen der Burg, Fr. Gabillon spielen müssen. Erfolge wird zwar Niemand mit der verfehlten Rolle erringen können, aber passender wäre jene Besetzung sicherlich gewesen. Fr. Hebbel, vor wenig Jahren noch eine prachtvolle Judith, ist seither doch immer mehr in einen Wirkungskreis gezogen worden, der ihr nur mehr theils ältere tragische, theils chargirte Luftspielcharaktere darzustellen gestattet.

Eine vortreffliche Leistung, — maßvoll in Scherz und Ernst — ist die Königin Ute der Fr. Rettich. — Sehr unglücklich ist dagegen Frl. Reichel als Frigga. Diese hätte Fr. Hebbel spielen müssen. Frl. Reichel nahm sich zwar redlich zusammen, allein ihre Mittel entsprachen nicht ihrem Eifer. Ihr Organ ist tonlos, ihre Aussprache mangelhaft. Sie verwechselt konsequent die harten und weichen Konsonanten, — und sagt z. B. ausdrücklich: „als er mich tränkte", — statt: „drängte". — Auch die Besetzung Giselher's durch Frl. Kronau erwies sich nicht als glücklich. Kennt man ihn auch „das Kind" und mag er im Wurfe vor den Anderen zurückstehen. so kindisch mädchenhaft, wie Frl. Kronau die Knaben zu spielen pflegt, und mit so mattem Organe darf ein Bruder Kriemhildens und König Gunthers nicht erscheinen.

Gunther selbst wird von Hrn. Sonnenthal mit Anstand repräsentirt. Vom dritten Akte an indessen könnte Hr. Sonnenthal immerhin einen wachsenden Antheil an dem zeigen, was ihn so nah betrifft, und im Wald, wo Siegfried ermordet wird, läßt sich Hr. Sonnenthal die schöne Gelegenheit zum mimischen Ausdrucke des inneren Kampfes in Gunthers Seele entgehen.

Der Kaplan, den Hebbel schon kaum genug hervortreten läßt, ist im Burgtheater noch um eine Szene mehr zusammengeschrumpft. Es blieb also Hrn. Lewinsky fast nur die christliche Mahnung Kriemhilden gegenüber an Siegfried's Leiche, eine Mahnung, die, als Gegensatz zu Hagens und seiner Sippschaft selbstbewußtem, wie zu Kriemhildens verzweiflungsvoll unbewußtem Heidenthume, einer milderen Betonung bedurft hätte. — Sehr gut war Hr. Förster als Volker. Der stimmungsvolle, etwas gedehnte Ton seiner Erzählung versetzte uns sofort in die richtige geistige Atmosphäre. Hr. Franz als Dankwart hatte keine Gelegenheit, mehr als genügend zu wirken, desgleichen Frl. Grafenberg als Gerenot. Warum Hr. Beckmann sich mit der kleinen Rolle des Küchenmeisters Rumolt abgeben mußte, ist nicht leicht abzusehen.

Das Zusammenspiel war gut und zeugte von tüchtigen Proben, wie sie Hr. Laube zu leiten versteht. Dagegen zeigte sich die Knickerei der Administration wieder im hellsten Licht an der dekorativen und Kostüm-Ausstattung. Nur die ersten Mitglieder waren zutreffend gekleidet, das Gefolge mußte mit der alten Rüstkammer aus dem theatralischen Mittelalter vorlieb nehmen, und die Dekorationen waren nur „so gut es eben ging", zusammengestoppelt.

Wiener Konzertbericht.

Die Preis-Symphonien.

Am 22. Februar hat die langerwartete Aufführung der unter dem Schutze der Gesellschaft der Musikfreunde entstandenen Preis-Symphonien endlich stattgefunden, — lang erwartet freilich nur von den Wenigen, welche überhaupt für neue Tonwerke einiges Interesse hegen, und denen eine „Preisausschreibung" dieses Interesse nicht von vornherein verleidet. Wenige waren es in der That, die sich aus freiem Antriebe am vorigen Sonntag in den Gesellschaftssaal begeben hatten, die Mehrzahl folgte dem ernsten Rufe der Referentenpflicht oder der eitlen Lockung einer Freikarte.

Die Symphonie in G-moll von Albert Becker in Berlin (der Name wurde am Schluß bekannt gegeben) ist ein recht schönes, stimmungsvolles Tonstück, welches unseres Erachtens mehrseitig mit übergroßer Strenge beurtheilt worden ist. Keineswegs von epochemachender Genialität (hatte man aber etwa diese erwartet?), und in Erfindungs- wie in Wirkungskraft mit jedem Satze einigermaßen abnehmend, vereint die Becker'sche Arbeit doch eine Reihe von Vorzügen, welche die ihr von den Preisrichtern (Hiller, Reinecke, B. Lachner, Ambros und Volkmann) zuerkannte Ehre gerechtfertigt erscheinen lassen. Der erste Satz namentlich ist sehr lebendig stimmungsvoll, sehr logisch gegliedert, erfindungs- und effektreich, und wirkt wohlthuend durch Klarheit des Ausdrucks, wie durch knappes Zusammenhalten der Form. Der Komponist versteht es anzufangen und zu schließen, letzteres namentlich ein bei der jüngeren Generation gar seltener Vorzug. — Zeigen sich diese guten Eigenschaften in den übrigen Sätzen auch in geringerem Grade, so verschwinden sie doch nirgends ganz, sondern erhalten den Zuhörer vielmehr bis zum Schlusse in der Stimmung, mit der man ein tüchtig geschultes, guten Mustern glücklich nachstrebendes Talent zu verfolgen liebt.

Ganz anders stellt sich uns die Symphonie in D von Joachim Raff entgegen. Mit einem Programm, in welchem deutsche Einigkeit und deutsche Zerfahrenheit um den Preis ringen, musikalisch anspruchsvoll geschrieben, wie man sich nur etwa eine Mischung von Liszt und Wagner denken mag, in anderthalbstündiger Dauer alle Hilfsmittel einer überkünstelten Orchestration aufbietend, — genügt diese Komposition doch gerade den allereinfachsten Anforderungen, die man an gute Musik zu machen hat, in sehr geringem Maße. An effektvollen Einzelzügen ist sie nicht arm, einiger überraschender Wendungen, neben vielen forcirten, mag sie sich rühmen, das Orchester weiß der Komponist zu gebrauchen (aber auch zu mißbrauchen), — am ansprechendsten ist die Verarbeitung des „Volksliedes" im zweiten Satz. Von selbständigen, logisch sich entwickelnden Ideen hält sich der Komponist wohl absichtlich entfernt, oder sie von ihm, die grell gefärbte, mitunter effektvolle Orchestration muß die innere Armuth verdecken, Künsteleien müssen den feinen ästhetischen Sinn, den Sinn für Ebenmaß und Einfachheit ersetzen, und wen nicht schon

das (an sich ganz unmusikalische) Programm abgeschreckt, wen nicht der eitle Lärm, nicht die tausend Künsteleien bereits verstimmt haben, dem gibt die materielle Dauer dieser Symphonie den Gnadenstoß. Wir können daher, nach dieser Aufführung, dem bezüglichen, freilich nicht ursprünglich einstimmigen Urtheile der HH. Preisrichter durchaus nicht beistimmen, eben so wenig dem Jubel einiger Zuhörer, die dem, im Vorhinein bekannten und anwesenden Komponisten zu huldigen bestrebt waren.

Beide Symphonien fanden eine so sorgsame Aufführung, als bei wenigen Proben und mit der plötzlichen Direktions-Aenderung möglich war. Es hatte nämlich an der Stelle des durch ein trauriges Familien-Ereigniß verhinderten Herbeck, Hr. J. Hellmesberger die Leitung übernommen und damit nicht nur seine Bereitwilligkeit, sondern auch seine rasche Auffassungsfähigkeit und technische Gewandtheit aufs neue bewiesen.

Ist nun auch diese Preisausschreibung ohne Preis (denn der bestand in der Aufführung), wie alle ähnlichen Versuche, nicht so gut ausgefallen als die Unternehmer es gehofft, so gebührt diesen, nämlich der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, so wie den Preisrichtern doch der aufrichtige Dank der Musikfreunde, wenn man jenen Versuch, uns größere musikalische Novitäten zu verschaffen, als einen ersten Schritt betrachtet, auf welchen gewiß noch weitere Bemühungen folgen werden, mit weiser Berücksichtigung der diesmaligen Erfahrungen.

Laub'sches Quartett.*)

C — Hr. Ferdinand Laub hat am verflossenen Sonntag im Vereine mit den HH. Käßmeier, Krai und Schiefinger einen Cyklus von Quartettproduktionen eröffnet. Zur Aufführung kamen an diesem ersten Abend ein Quartett von Haydn in G-moll, Schubert's Pianoforte-Trio in Es (das Pianoforte gespielt von Hrn. Dachs) und Beethoven's F-dur-Quartett, eine der tiefsinnigsten Schöpfungen des Meisters. Das Publikum folgte sämmtlichen Produktionen mit lebhaftem Antheil und reichen Beifallsspenden. Die Leistungen stehen in ihrer Gesammtheit hinter denen des Hellmesberger'schen Vereines wenig zurück. Was speziell jene des Primarius betrifft, so würden wir in einem Quartett, wie dem Haydn'schen seiner derberen Vortragsweise vor der allzu verfeinerten seines Vorgängers immer den Vorzug geben, dagegen ist Laub in dem Vortrage des Beethoven'schen Quartetts eben so entschieden hinter der geistvolleren, erregteren Auffassung Hellmesberger's zurückgeblieben; das sonst so tief ergreifende Adagio zumal haben die Herren (insbesondere durch das zu wenig gehaltene Zeitmaß) keineswegs zur erwarteten Geltung gebracht. Hr. Laub wurde übrigens nach jedem Vortrage wiederholt gerufen, eine Auszeichnung, welche auch, und zwar nicht unverdienter Maßen, Hrn. Dachs zu Theil wurde.

*) Ein irrthümlicher, auf Verwechslung oder Mißverständniß der Ankündigung beruhender Bericht hatte uns veranlaßt, in Nr. 1 S. 13 die Vorführung des von Gounod arrangirten Bach'schen Präludiums zu rügen, während Hr. Laub ein Original-Violin-Präludium von Bach gespielt hatte, was wir hiermit, das unliebsame Versehen bedauernd, berichtigen. A. d. R.

Journalschau

Hebbel's „Nibelungen" am Burgtheater.

Φ. — Sämmtliche Blätter sind einig über die hervorragende Bedeutung der Hebbel'schen Tragödie, sowie über den schönen Erfolg, den sie errungen. Dadurch schließt sich die ganze Presse, wenn auch stillschweigend unserer Anklage gegen die Burgtheater-Direktion an, daß diese ein solches Werk eines in Wien lebenden Dichters mehr als zwei Jahre nach der Vollendung desselben, und erst nachdem es auf mehreren auswärtigen Bühnen gegeben worden war, zur Aufführung gebracht hat. Selbst die „Wiener Zeitung", die Anfangs die Direktion in Schutz nehmen zu wollen scheint, indem sie sagt, „neben dem Standpunkte der ästhetischen Kritik und der philologischen sei noch ein dritter berechtigt, der Standpunkt der Theaterbesucher" *), muß gleich darauf eingestehn, daß Hebbel „gerade mit den „Nibelungen" jenen Standpunkt, förmlich anerkannt hat". Den glänzenden Erfolg möchte die „Wiener-Zeitung" zwar auf Rechnung der guten Freunde des Dichters schieben, allein die überfüllte dritte und vierte Aufführung spricht doch wohl gegen diese Annahme.

*) Ein Standpunkt, den sich die „Recensionen" von jeher bestreben nie außer Acht zu lassen. A. d. R.

So wie über die Bedeutung des Ganzen, so herrscht auch über die einzelnen Vorzüge und Fehler des Trauerspiels eine ziemliche Einigkeit in der Kritik. Brunhild findet gar keinen Vertheidiger, und der Akt auf Island wird allgemein als der schwächste bezeichnet. Ueber die Unzweckmäßigkeit der Striche in der Rolle des Kaplans, der in seiner jetzigen Gestalt eine so klägliche Figur spielt, und sogar am Schluß als Vertreter des Christenthumes vor der rachesschwörenden Kriemhild und dem triumphirenden Hagen den Kürzeren ziehen muß, herrscht nur eine Stimme.

Um über die großen Schönheiten und Vorzüge der Hebbel'schen Trilogie (oder wie der „Botschafter" ganz richtig bemerkt, eigentlich „Dylogie", weil die erste Abtheilung mit der zweiten ein selbständiges Ganzes bildet), Citate aus den verschiedenen Blättern zu bringen, gebricht es uns an Raum. Auch müssen wir offen bekennen, daß keine der Besprechungen durch besonders gründliches Studium des Gegenstandes, oder durch die Entwicklung neuer und prägnanter Gesichtspunkte, oder durch geistvolles Zergliedern der Licht- und Schattentheile eine hervorragende Stelle auf dem Gebiete der Kritik einnimmt. Nachdem über die meisten dramatischen Produkte der Neuzeit in den Journalen gewöhnlich nur kurzweg und obenhin abgeurtheilt wird, unter dem Vorwande, es sei nicht der Mühe werth, an solche Lappalien Zeit und Mühe zu verschwenden, hatten wir erwartet, daß bei einem Dichter von dem Gewichte Hebbels und einem Werke von dem Gehalte der „Nibelungen" die Kritik aufs hohe Roß steigen und mit außergewöhnlichen Leistungen hervortreten würde; — wir fanden uns enttäuscht. Vielleicht verlangten wir eben zu viel, und sind im Unrecht, wir geben diesen Eindruck auch nur als einen individuellen.

Ueber die Darstellung sind die Blätter nur in Bezug auf Hrn. Wagner einig, dem der Preis des Abends zuerkannt, und von dem gesagt wird, daß er selten so schön gespielt habe. „Hr. Wagner", schreibt die „Presse", „spielte den Siegfried überraschend schön. Seiner Gewohnheit entgegen, malte dieser Künstler mit hellen Farben und träufte die Darstellung mit einer frischen Jugendstimmung, die sich den Zuschauern mittheilte, sobald er die Bühne betrat". Ueber Frl. Wolter ist das Lob kein unbedingtes: die „Oesterreichische Zeitung" findet, daß sie, im Anfang „nicht ganz so unbefangen und natürlich, wie man hätte wünschen mögen, sich später zu einer Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks erhob, die schwer überboten werden dürften". Im Gegensatze hiezu meint der „Wanderer": „Frl. Wolter war in den ersten Akten reizend und blieb auf der Höhe ihrer Aufgabe" bis zum fünften Akte, von wo ihre Kraft erlahmte". Derselben Ansicht ist auch die „Wiener Zeitung", welche noch hinsichtlich der von den „Recensionen" nach der ersten Vorstellung der „Eglantine" gerügten Frisur hinzufügt: „Privatim müssen wir Frl. Wolter doch fragen, in welchem Kostümbuche sie fand, daß die Thurmfrisur, für welche sie eine unselige Leidenschaft hegt, am Wormser Hofe Mode war und wie Kriemhild so koiffirt es wohl zu Wege gebracht haben möchte, daß ihr „die Locken wie ein Vorhang die Augen deckten"? — Hr. Gabillon als Hagen wird nur von der „Oesterreichischen Zeitung" unbedingt gelobt. In den übrigen Blättern ist, sowie bei der Brunhild der Fr. Hebbel, der Tadel vorwiegend. Nur das „Vaterland" spricht es offen aus, daß letztere Rolle durch Fr. Gabillon hätte besetzt werden müssen. Die Besetzung Giselhers durch Frl. Kronau wird von Manchen als entsprechend, von Anderen als „ein entschiedener Mißgriff" betrachtet, und Frl. Wetzel als weit besser am Platze vorgeschlagen. Fr. Rettich wird allenthalben gelobt. Ueber Frl. Reichel's Frigga brechen Alle den Stab. Die entsprechende Besetzung der übrigen Rollen und die Tüchtigkeit des Ensembles wird ebenfalls einstimmig anerkannt. Hingegen scheinen alle Kritiker die Erbärmlichkeit der Ausstattung übersehen zu haben.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Der Knabenraub zu Carpentras". Drama in 4 Akten von Leopold Stein. — Berlin, Karl Heymann 1863.

G. — Der Stoff ist eine ältere Auflage der neueren Mortarageschichte und spielt in der Grafschaft Venaissain unmittelbar vor deren Einverleibung in Frankreich. Er ist als ein Tendenzstück mit vieler Wärme behandelt und verräth ziemliche Bühnenkunde. Uebrigens eine dramatisirte Erzählung.

„Auf St. Helena". Drama in 3 Akten von Robert Griepenkerl. — Hamburg, Hoffmann und Campe 1862.

Ein neuer dramatischer Versuch mit der Sphinx von Korsika und St. Helena, der sich aber darauf beschränkt, den großen Eroberer mit einem Sklaven, der wie ersterer gewaltsam vom Sohne getrennt gehalten wird, in der Vaterliebe

wetteifern zu lassen. Mit so ergreifenden Farben und so fesselnder Wärme der verzehrende Schmerz des hoffnungslos gefesselten Löwen gemalt sind, auf Bühnenfähigkeit hat das Werkchen keinen Anspruch und macht auch keinen. Ebenso bleibt die Lösung des Problems einer Dramatisirung Napoleons noch immer zu erwarten, obwohl die Sphinx-Vignette des Umschlags auf die Ansprüche des Autors schließen läßt.

„Sophonisbe." Tragödie in 5 Akten von J. Horn. — Kiel, Ernst Homann 1862.

Wenn Mommsen kein andres Zeugniß für die Volksthümlichkeit seines Geschichtswerkes hätte, so bewiese doch die ganz achtbare Zahl von Römertragödien, welche die letzten Jahre dem deutschen Büchermarkte zuführten, die dramatische Lebendigkeit, mit der dieses Werk geschrieben ist. An diesen Produktionen ist nun freilich der Historiker eben so unschuldig wie daran, daß sich die jungen Talente dem hochverrätherischen Irrwahn hingeben, mit der Uebertragung einiger Seiten von Mommsen in Verse und der Eintheilung in die herkömmlichen fünf Haupt- und eine entsprechenden Zahl von Unterabtheilungen unter Beigabe eines orakelnden Priesters oder einer schmerzstillenden Kammerjungfer, die allenfalls im Geschichtswerke nicht vorkommen, schon ein Römerstück gemacht zu haben. Daß spannende Knüpfung und Lösung des dramatischen Knotens mit Hilfe rein menschlicher Motive, sowie Färbung gebende Individualisirung auch noch gern gesehene Artikel im Drama sind, wird in der Glut des Eifers übersehen. Ein böser Streich, der unserem Autor unter Anderm auch geschehen ist. Zwar hat seine Sophonisbe vor der Pröls'schen den Vorzug, daß ihr Patriotismus mit ihrer Liebe zu dem am Metaurus gefallenen Hasdrubal in Verbindung gebracht wird, aber sobald sie einmal darüber hinaus ist, redet zwar Frau Sophonisbe sehr viel, aber wir erfahren doch erst aus ihrem Sterbemonolog, was für große Dinge Hr. Horn mit ihr vorhatte. Geredet wird überhaupt maſſenhaft von den Leuten, und was das Wunderlichste dabei ist, gerade so, als ob sie alle schön mit einander in eine und dieselbe Schule gegangen wären! Die griechische Zofe, der „barbarische" König Syphax und der hochgebildete Scipio, Eines spricht wie das Andere. — Wir fügen gern hinzu, daß sich in den langen Reden manch schöner Gedanke findet, und daß der Verfasser ein gewandter Versemacher ist; im Drama selbst konnten wir jedoch nichts finden, als das Gerüste zu einer reichen Ikonostase von schmucken Aphorismen und einer „schönen Sprache."

F. B.— „Kolumbus". Ein historisches Trauerspiel von Karl Köſting (Wiesbaden, Schellenberg'sche Hofbuchdruckerei 1863), ist der Titel eines neuen Drama's, welches, wenn mich nicht Alles trügt, viel von sich reden machen wird und in diesen Blättern zuerst signalisirt sein möge, als die Schöpfung eines noch unbekannten jungen Dichters, der, nach diesem seinem Erstlingswerke zu urtheilen, eine ganz ungewöhnliche Begabung für die Bühne verräth. Der höchst dankbare, aber auch sehr schwierige Stoff ist schon öfters dramatisch behandelt worden, allein keine dieser Arbeiten, so verdienstlich sie immer sein mögen, läßt sich an poetischer Bedeutung auch nur entfernt mit der Köſting'schen Dichtung vergleichen. Die Komposition zeugt von seinem künstlerischen Verstande, die Anlage und Durchführung der Charaktere von ächter, nachhaltiger poetischer Kraft, die Handlung spannt uns von Anfang bis zu Ende und die Sprache ist, bei aller Knappheit des Ausdrucks, voll Schwung und dramatischem Leben. Der junge Poet hat sich Shakespeare zum Muster genommen, ohne sein sklavischer Nachahmer zu werden und wenn seiner hier entfalteten Kraft noch ein Wachsen vergönnt ist, so dürfen wir das Größte von ihm erwarten. Referent schreibt dieses Urtheil nach dem Eindruck, den ihm die erste Lektüre seiner Tragödie gemacht hat, auf welche er, bei mehr Muße, ausführlicher zurückkommen wird. Bei der Aufführung des Stückes, welche in den ersten Tagen des März in Wiesbaden, dem Wohnort des Verfassers, stattfinden soll, dürften einige Kürzungen des 4. und 5. Aktes räthlich erscheinen.

Korrespondenz-Nachrichten.

!! **Graz.** (Musikvereinskonzert.) Das Musikvereinskonzert am Sonntag, 22. Februar, brachte die Musik zu Shakespeare's „Othello" von Ambros in gelungener Ausführung. Die Komposition erfuhr ein sehr getheiltes Urtheil. Dem Referenten gefiel nur die „Meeresfahrt vor dem Sturm", eine Art Gondellied in G-dur, dann das „Nachtstück", alles Andere entbehrt unseres Erachtens der schwungvollen Erhebung über das Niveau musikalischer Stubengelehrsamkeit. Frl. Archer vermochte das Lied Desdemona's zu keiner Geltung zu bringen, wurde aber allgemein damit entschuldigt, daß dies keiner Sängerin besser geglückt wäre, indem eben das Lied kein Interesse biete. Das leidende Gedicht, das uns ebenso wenig entzückte, sprach Hr. Barnay mit Verständniß. Was die übrigen Konzertnummern betrifft, so gehörten ein Klarinett-Konzertino von Weber, von Hrn. Henneberger technisch mackellos gespielt, und der erste Satz aus dem dritten Violin-Konzert von Beriot, vorgetragen von Hrn. Karl Hummel, zu jenen unausbleiblichen Zwischennummern, bei denen die Humanität der Kritik zu Hilfe kommen muß. — Der Vortrag der großen Arie aus „Don Juan" durch Frl. Archer war dagegen eine künstlerisch tüchtige Leistung, welche zündenden Beifall hervorrief und zeigte, daß diese begabte und strebsame Dilettantin, die von uns in diesen Blättern als Kirchen- und Konzertsängerin schon rühmend genannt wurde, mächtig vorwärts schreitet, ohne sich ein behagliches Ausruhen auf eingebildeter Höhe und daher einen Stillstand in den Studien zu erlauben. Höchst wünschenswerth wäre die gänzliche Beseitigung des ohnehin jetzt schon mehr als früher verwiederen Tremolirens. — Beethoven's Ouvertüre zu „Fidelio" Nr. 1 in C bildete den Schluß. Die Aufführung ließ an Klarheit und Präzision Manches zu wünschen übrig. Der artistische Direktor Hr. Mayer besitzt Fähigkeit und Fleiß, allein die kleinstädtische Wuth der zwei Parteien mit den Fahnen „Volk" und „Mayer" nagt wie ein Wurm an der innern und äußern Harmonie unseres Musikvereines und scheint Hrn. Mayer manchmal die Lust zu benehmen, wenn er sieht, daß er oft beim besten Willen nur taktiren, nicht aber dirigiren kann.

—p— **München.** (Fastnachtsschwank von Schleich.) Das Stück zu der hier üblichen Fastnachts-Morgenvorstellung hat in diesem Jahre wieder Martin Schleich geliefert. Es führt den Titel „Bad Schwindelheim“, bestand ursprünglich aus vier Akten, ist aber bei der gestrigen zweiten Aufführung durch Zusammenziehung der beiden letzten Aufzüge auf drei Akte reduzirt worden. Es hat in seiner Hauptanlage einige Aehnlichkeit mit „Einen Jux will er sich machen“. Das die Erfindung durchweg gleich glücklich wäre, läßt sich nicht behaupten. Einige der Situationen sind sogar ziemlich nüchtern und langweilig; die Wirkung vieler anderen wird dadurch geschwächt, daß sie als willkürliche Abirrungen vom ursprünglichen Plan erscheinen und nicht vom Ganzen getragen werden. Immerhin gibt es der das Zwerchfell in Bewegung setzenden Momente nach viele; namentlich fehlt es auch nicht an belustigenden und witzigen Einfällen. Mit Schleich's früheren Arbeiten, „Bürger und Junker“, „Die letzte Hexe“, „Anklässig“, „Die drei Kandidaten“ ꝛc., kann sich jedoch dieser akkzu schwankhafte Schwank nicht messen. Unter den Darstellern zeichneten sich besonders Hr. Lang, Hr. Sigl und Hr. Davidek aus. Frl. Seebach effektuirte hauptsächlich durch ihre grotesk-komische Toilette.

pp. **Olmütz.** (Konzerte. Theater.) Nach längerer Unterbrechung soll in der Fastenzeit wieder eine regere Thätigkeit auf musikalischem Gebiete beginnen; wenigstens haben sowohl der Männergesang-, als auch der Musikverein die Veranstaltung eines Konzertes in Aussicht gestellt. Von Seite des Kammermusikvereins wurde die vierte Quartett-Produktion für Sonntag den 15. März bestimmt, bei welcher ein Quartett von Haydn, eines von Schubert, dann ein Quintett von Mendelssohn zur Aufführung gelangen. — Am 19. d. M. spielte in den Zwischenakten der Harfenvirtuose Hr. Dubez aus Wien mehrere Konzertstücke unter lebhaften Beifallsbezeugungen. Die im Laufe der verflossenen Woche hier zum ersten Male zur Aufführung gelangte Oper Donizetti's: „Die Templer in Sidon“ oder „Leonore“ (die „Favorite“), gehört wohl zu den Fabriksarbeiten des fruchtbaren italienischen Komponisten; die Instrumentirung ist matt und lärmend, die meisten Melodien sind trivial. Demungeachtet hat die Oper gefallen; Donizetti findet ja im Publikum stets eine Anzahl von Bewunderern. In dieser Woche wird „Tannhäuser“ zwei Mal, u. z. zum achten und neunten Male gegeben. Bei der Vorstellung am 23. d. M. war das Theater in allen Räumen stark besucht, und dieser Umstand spricht wohl am deutlichsten für den günstigen Erfolg der Wagner'schen Oper auf unserer Bühne, zumal der Fremdenverkehr in Olmütz überhaupt, namentlich aber in der gegenwärtigen Zeit kein bedeutender ist und immer nur ein und dasselbe Publikum das Theater besucht. — Der hiesige Theaterdirektor König soll für die kommende Bade-Saison die Bühnenleitung in Karlsbad übernehmen und steht diesfalls mit der dortigen Gemeindevertretung in Unterhandlung. Da mit Ostern die Theatervorstellungen in Olmütz aufhören und daher auch das ganze Personal, mit Ausnahme des Orchesters entlassen wird, so wäre die Uebernahme eines Sommertheaters in so weit für Olmütz von Vortheil, als dem Direktor hiedurch die Möglichkeit geboten würde, bessere Kräfte für die Bühne zu gewinnen und zu erhalten.

Kleine Chronik.

Der vormalige sächsische Generaliutendant, von Lüttichau, ist am 16. Februar im 77. Jahre in Dresden gestorben. Im Jahre 1809 als Jagdpage angestellt, wurde er 1816 zum Oberstforstmeister, 1818 zum Kammerherrn und 1824 zum Generaldirektor des k. Theaters und der k. Kapelle ernannt. Letzteres Amt bekleidete er durch volle 37 Jahre, bis 1861, und wußte sich während dieser langen Zeit die Achtung seiner Untergebenen zu bewahren. Er war gegen Jedermann freundlich, zuvorkommend, wohlwollend, humam, und hörte auf den Rath gebildeter, sachverständiger und aufrichtiger Leute. Eine seltene Erscheinung unter den zu Theaterintendanten gemachten Höflingen.

Andreas Scutta, Mitglied des k. Landestheaters in Prag, starb am 24. Dezember in seinem 57. Lebensjahre. Seit 1852 in Prag engagirt, betrat er am 6. Juli 1862 in der Posse „Die Studenten von Rummelstadt“ zum letzten Male die Bühne. Scutta war der Hauptträger der Prager Posse, er besaß eine urwüchsige Komik, die, im Verein mit einem lachenerregenden Aeußern, unwiderstehlich wirkte. Zu bewundern war seine Unermüdlichkeit, sowie die Sorgfalt, mit der er oft unbedeutende Rollen behandelte. Obwohl in Sprache und Mienenspiel drastisch, übertrieb er doch niemals. Die Grenze seiner Komik bezeichnete das feinere Lustspiel. Für die Posse in Prag ist sein Verlust in der That unersetzlich. — Durch lange Jahre war Scutta ein beliebtes Mitglied des Leopoldstädtertheaters in Wien, und hat auch in früheren Jahren manche Possenmusik komponirt.

Zur Verfassungsfeier wurde in Prag am 25. Februar „Das Nachtlager in Granada“ bei festlicher Beleuchtung gegeben. Dazu ein Tableau und die Absingung der Volkshymne von den Mitgliedern des k. Landestheaters. Die Aufführung der Oper war namentlich in den Hauptpartien — Jäger durch Hrn. Hardtmuth, Gabriele durch Frl. Brenner vertreten — eine durchaus angemessene.

In Graz fanden im Laufe des Monates Februar zwei Konzerte statt, von denen das eine als Raritat, als erstes in dieser Art genühmt wurde. Es war dies ein geistliches Konzert in der protestantischen Kirche zu Mittag, unter Mitwirkung der Sängerin Opradil Ordil. Hr. Fuchs spielte die Orgel, Hr. Hofkapellmeister Pott spielte ein Adagio auf der Violine. — Das zweite war das von Frl. Opradil Ordil im Saale der Ressource veranstaltete Konzert, in welchem außer den Liedervorträgen der Konzertgeberin zwei vierhändige Klavier-Pieces von Hrn. W. Treiber und unserer ausgezeichneten Dilettantin Fr. Wilhelmine v. Müllenau musterhaft gespielt wurden.

Theater-Neubau in Leipzig. Die Theaterdeputation des Leipziger Stadtrathes hat sich für einen Theater-Neubau entschieden, da die Kosten eines Umbaues den ursprünglichen Voranschlag um ein Bedeutendes überschreiten würden.

„Ein verfehltes Leben“, Drama in fünf Akten von W. v. Andrehs nach dem Russischen des Tschernischew wird nun im deutschen Theater in Petersburg mit gleich bedeutendem Erfolge gegeben, wie früher auf der nationalen Bühne. Die Tendenz des Stückes besteht darin, die Idee der

Heiligkeit und äußerster Pünktlichkeit, der Ehe in künstlerische Form zu bringen und dadurch einen Kontrast zu den französischen Pieçen der letzten Jahre zu bilden.

In Hamburg ist A. Müller's Trauerspiel „Der letzte König der Juden", Gerstäcker's „Wilderer", und „Eine reiche Frau" von Fr. H. v. S. (Henriette Keller) zur ersten Aufführung gekommen. — Emil Devrient hat am 16. d. M. ein Gastspiel begonnen.

Ein neuer „Patkul." „Des Livländers Johann Reinhold von Patkul's Kampf und Tod. Dramatisch dargestellt frei nach der Geschichte", heißt eine neue anonyme dramatische Arbeit aus dem Verlag R. Lesser's in Bevey.

Der Stuttgarter Liederkranz will sich eine Liederhalle bauen, welche nach dem Voranschlag 112,000 Thaler kosten wird.

H. v. Kleist hat einen trefflichen Biographen gefunden in Dr A. Wilbrandt's eben bei Beck in Nördlingen erschienenem Werke, welches den Lesern hier vorläufig empfohlen sein möge. Zum Unterschiede von den bisherigen Charakteristiken und Biographien des viel zu wenig bekannten und gewürdigten Dramatikers giebt Wilbrandt namentlich dessen innere Geschichte im Zusammenhange seiner Zeit und ihrer geistigen Entwicklung. Die von Bülow und A. Koberstein herausgegebenen Briefe nebst andern wenig ausgebeuteten Materialien bilden die Grundlage der mit feinem Sinn und in edler Form ausgeführten Darstellung.

Ludwig Nohl hält gegenwärtig im Saale des chemischen Laboratoriums zu München populäre Vorlesungen über „Geschichte der Musik". Bei der nur allzu gewöhnlichen Mangelhaftigkeit der historischen Bildung unserer musikliebenden Kreise dorf dieses für München, soviel uns bekannt, völlig neue Unternehmen gewiß mit der lebhaftesten Zustimmung begrüßt werden.

Lokales.

Die Verfassungsfeier wurde, wie wir bereits gemeldet haben, wie im vorigen Jahr durch eine Festvorstellung im Opernthealer und durch Freithealer in den Vorstädten begangen. Erstere gestaltete sich nur zu einer äußerlich glänzenden. Nach der vom Orchester exekutirten „Oberon"-Ouvertüre begann die Vorstellung mit einem von Friedrich Halm gedichteten und von Fr. Rettich vorgetragenen Prolog. Das von Professor Geiger arrangirte, von den hervorragenden Mitgliedern der beiden Hoftheater dargestellte Tableau, die Völker Oesterreichs gruppirt um die Büste des Kaisers, hat stürmischen Beifall hervorgerufen, und als die Volkshymne angestimmt wurde, erscholl ein allgemeines Vival. Diesem folgte der dritte Akt aus „Wallensteins Tod" (seine künstlerische Inpietät und politische Taktlosigkeit), und endlich die dritte Abtheilung des Ballets „Monte-Cristo." Während der Zwischenakte wurden Erfrischungen gereicht.

Im Theater an der Wien wurden in letzter Zeit mehrere ältere Possen neu in Szene gesetzt. Langer's „Erstes Kind" haben wir nicht gesehen. Elmar's „Mädchen von der Spule" fand nur ein leeres Haus und machte Fiasko. Frl. Link faßte die Titelrolle ganz richtig auf, scheiterte aber an der Unkenntniß des lokalen Dialektes. Frl. Gallmeier blieb weit hinter ihrer Vorgängerin in dieser Rolle, Frl. Rubini, zurück, und daß die persönliche Mitwirkung des Hrn. Direktors die Vorstellung nicht beleben würde, war vorauszusehen.

Am gestrigen Abend brachten wieder drei Vorstadtbühnen Novitäten, nachdem sie die ganze Woche altes Zeug herabgeleiert halten. Wäre eine auf freundschaftlichem Einverständniß beruhende Vertheilung der Novitäten nicht ebenso im Interesse der Direktionen wie des Publikums und der Kritik? Im Carltheater begann Frl. Patti den Cyklus ihrer Vorstellungen mit der „Sonnambula." Im Kaitheater hatte Hr. Rott sein Benefice mit einer neuen Operette von Neßl und Konradin „Einquartirung" und einer neuen Posse von Berla: „Der Herr Vetter." An der Wien kam wieder eine Novität (?) von Kaiser „Mit dem Feuer spielen" zur Aufführung.

Hr. Lewinsky soll morgen zum ersten Mal den König Philipp in „Don Karlos" spielen. Es ist dies die erste bedeutende neue Rolle, welche der Künstler in dieser Saison zu spielen bekommt.

Hölzel-Tuck hat „über Vortrag des Oberst-Kämmerers" vom Kaiser „aus Gnade" eine jährliche Pension von Tausend Gulden erhalten. Wir gönnen Hrn. Hölzel diese „Gnade" von ganzem Herzen, allein von Seite des Oberst-Kämmerers bildet dieser „Vortrag" nur um eine Inkonsequenz mehr.

Rubinstein's neue Oper „Feramors" wurde am 24. d. M. zum ersten Male in Dresden nach dortigen Blättern mit glänzendem Erfolg aufgeführt.

Der „Zwischen-Akt" weist unsere Vermuthung, er habe in Bezug auf Frl. Gallmeier im „Auftrage" des Direktors Strampfer geschrieben, als eine „abschikliche Beleidigung" zurück. Nach der Fassung der Notiz mußten wir voraussehen, daß sie aus den Direktionskreisen herstamme, woran wir durchaus nichts Beleidigendes finden. Wir unsererseits halten keineswegs die Absicht, für Frl. Gallmeier weder eine scharfe noch „eine stumpfe Lanze einzulegen", sondern nur, da wir die Theaterdirektoren kennen, ganz im Allgemeinen unser Mißtrauen aussprechen, gegen so heftige Angriffe auf ein Mitglied, wenn diese Angriffe so ganz im Sinne der Direktion gehalten sind. Schließlich können wir dem „Zwischen-Akt" die feierlichste Versicherung geben, daß unsere unschuldige Notiz, welche der „Zwischen-Akt" pompös eine „eröffnete Polemik" nennt, weder „einem direkten, noch indirekten Auftrage der Schauspielerin Gallmeier ihre Existenz verdankt," was aus der betreffenden Notiz selbst, so wie aus unseren Referaten über Frl. Gallmeier ohnehin deutlich hervorgeht.

Briefkasten. 22 — 28. Februar: R. G. Benützt. Ihre Anfrage wird brieflich beantwortet — pp. in Olmütz, ff in Graz, F. in Prag, y in München: Bereits benützt. — r — l in Frankfurt P. B. in München, W. G. in Pest. Erhalten — C. W. in München: Benützt

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 10. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 8. März 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 75 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann

Inhalt: Musikalischer Reisebericht. (Schluß.) — „Shakespeare“ von Gervinus. — Gesangsvereine und Gesangsfeste in Mähren und Schlesien. II. — Theater- und Musikleben in Brünn. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Don Karlos“), Adelina Patti (Carltheater), An der Wien („Mit dem Feuer spielen“), Kaitheater (Novitäten). — Wiener Konzertbericht (Gesellschaft der Musikfreunde, Laub'sches Quartett, Singakademie). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Graz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Musikalischer Reisebericht.

Von **Leopold v. Sonnleithner.**

(Schluß.)

In Beirut lernte ich den Kanzler des Generalkonsulates, Hrn. Schultz, kennen, einen jungen Mann von guter musikalischer Bildung, der mir mehrere arabische Lieder auf dem Piano vorspielte, die mich lebhaft an die Gesänge in David's „Wüste“ erinnerten. Er beschäftigt sich auch mit Erforschung der Eigenthümlichkeiten der türkischen und arabischen Musik, und seine Mittheilungen bestätigten und erweiterten meine bisherigen Kenntnisse davon. Daß die Türken vorzüglich die Mollskala benützen und dabei im Auf- und Absteigen die siebente, nicht aber auch die sechste Stufe erhöhen, ist bekannt; neu aber war mir, daß sie oft am Schlusse, wenn die Melodie von der zweiten Stufe in die Tonika herabsteigt und mit dieser endet, — die zweite Stufe um einen halben Ton erniedrigen und so eine Art von absteigendem Leittone bilden; z. B. des—e statt d—e in der C-moll-Tonleiter. Die Wirkung ist eigenthümlich und dürfte auch bei uns Anwendung finden. — Hr. Schultz versicherte mich ferner, daß er im arabischen Tonsysteme die von Vielen bezweifelten kleineren Intervalle (Drittel- oder Vierteltöne) wirklich beobachtet habe, welche aber nicht immer, sondern nur bei gewissen melodischen oder harmonischen Wendungen gebraucht werden. Auf mein Ersuchen versprach er mir, der Sache näher nachzuforschen, Beispiele darüber zu sammeln und diese nebst seinen Erläuterungen mir zukommen zu lassen. Ich behalte mir vor, sobald ich diese Mittheilungen erhalte und darin eine Erweiterung oder wesentliche Bestätigung des bereits Bekannten finde, dieselben zu veröffentlichen.

Vom Fuße des Libanon ging die Fahrt das syrische Ufer entlang bis Jaffa, wo wir das Land betraten und von wo aus wir nach einem beschwerlichen Ritte am 8. November Nachmittags in Jerusalem eintrafen und in der Casa nuova, dem Pilgerhause der Franziskaner, einkehrten. Am nächstfolgenden Tage wohnte ich einem Hochamte in der Kirche der Franziskaner bei, um die dort übliche Kirchenmusik kennen zu lernen, welche ich aber von der unsrigen ganz verschieden fand. Die Musik wurde nur von einem vierstimmigen Chore mit Orgelbegleitung ausgeführt. Ich konnte nicht die zum Canon der Messe gehörigen Texte (Kyrie, Gloria, Credo u. s. w.) herausfinden, sondern die Sänger trugen eine Art choralmäßiger Responsorien vor, deren muthmaßlich lateinische Textworte mir unverständlich waren. Es wurde immer ein Satz von Knabenstimmen im Einklange gesungen, dann traten die Männerstimmen gleichfalls im Einklange hinzu, und erst am Schlusse jeder Strophe entfaltete sich die Harmonie zu einer ordentlichen Kadenz; wobei aber die Altpartie in einer

Art von Ostinato auf einem harmoniefremden Tone beharrte, wodurch das Ganze einen herben Ausdruck erhielt. Diese Strophen wiederholten sich sehr oft, in immer gleichartiger Weise. Bei jenen Theilen der Messe, welche bei uns mit Orgelpräludien ausgefüllt zu werden pflegen, ließ sich auch dort der Organist allein hören, aber nicht etwa mit ernsten, kirchenmäßigen Sätzen, sondern, wie es auch in Italien gebräuchlich ist, mit beliebten Opernstücken in höchst weltlicher Ausschmückung. Bei dem feierlichsten Akte ertönte ein mit großer Geläufigkeit gespielter, mir wohlbekannter Walzer, den ich für den „Baccio“ von Arditi hielt; da ich aber in diesem Fache kein verläßlicher Gewährsmann bin, so könnte es immerhin auch der „Tadolini-Walzer“ oder ein ähnliches Meisterwerk gewesen sein. Da ich nicht die Macht besaß, nach dieser Entwürdigung den Tempelschänder hinauszujagen, so entfernte ich mich lieber selbst und dachte dabei an unsere Kunstrichter, welchen die Kirchenmusik des frommen Haydn und des glaubensfrohen Mozart als ein weltlicher Gräuel erscheint.

Die nächsten Tage bis zum 15. November widmeten wir dem Besuche der Merkwürdigkeiten Jerusalems und seiner Umgegend, welche selbstverständlich das höchste Interesse anregen. Die Abende wurden aber stets im Klosterhospiz zugebracht, von dessen flachem Dache wir die erfrischende Nachtluft im fremdlichen Lichte des Mondes und der hellen Sterne mit Entzücken genossen. Da vernahmen wir denn auch aus einem benachbarten Hause herüberschallende musikalische Klänge, welche, wie man uns versicherte, von einer Hochzeitsfeier herrührten. Es wurden arabische Lieder gesungen, ganz in der Art wie jene in Felicien David's „Wüste“, begleitet von einer Art Cimbal (dort Kunun genannt) und von den abermals in der Terz gestimmten kleinen Pauken. Die durch die Entfernung gedämpften Töne machten in der balsamischen Abendluft eine reizende Wirkung, und der manchmal dazwischen tönende eigenthümliche Jubelschrei bestätigte den feierlichen Anlaß dieser Gesänge. Noch in später Nacht vernahmen wir im Halbschlummer den Rhythmus der leichten Paukenschläge.

Bei dem Besuche der prächtigen Omar-Moskée stiegen wir auch in die selten zugänglichen unterirdischen Gewölbe hinab, welche aller Wahrscheinlichkeit nach den Unterbau des alten Salomonischen Tempels bildeten und als Cisternen benützt worden waren. Diese weit ausgedehnten Hallen, die sich auf ungeheure Wände und Pfeiler von cyklopischer Bauart stützen, machen schon an sich den großartigsten Eindruck; als aber einer meiner Freunde die musikalischen Töne eines Dreiklanges anstimmte, erscholl ein Echo, desgleichen mir früher noch nicht vorgekommen war. Die hintereinander angeschlagenen Töne erklangen in voller Stärke gleichzeitig fort, und als wir denselben Versuch durch die Harmonie zweier Oktaven wiederholten, war es wie eine Riesenorgel anzuhören.

Am 15. November verließen wir Jerusalem und übernachteten im Kloster zu Ramleh, wo wir wieder den Gesang des Muezzins vom Minarete herab vernahmen. Diesmal aber war es eine alte, zitternde Stimme, die mich sehr an das Tremoliren unserer berühmten Opernsänger und an den im Oriente sehr geschätzten Ziegenbock erinnerte.

Das französische Dampfboot Le Phare nahm uns am 17. in Jaffa an Bord, um uns nach Alexandrien zu bringen, wo wir wegen ungünstiger Winde erst am 19. Morgens landeten. Auf diesem Schiffe fand ich zum ersten Male ein ziemlich gutes und leidlich gestimmtes Pianoforte, mit dem ich mir die Erinnerungen an das Vaterland erneuern konnte. Meine dankbarsten Zuhörer waren einige Mohrenkinder, denn die europäischen Mitreisenden hatten wegen der hochgehenden See größtentheils eine andere Beschäftigung. Nach etwa einer Stunde mußte ich aber auch meine Klavier-Uebungen aufgeben, indem das zunehmende Rollen des Schiffes meinen Sitz in einen Schaukelstuhl verwandelte.

Alexandrien hat zum großen Theile das Ansehen einer europäischen Stadt; der schöne Frankenplatz würde jeder unserer Hauptstädte zur Zierde gereichen. Der häufige Schiffs- und Handelsverkehr hat zur Folge, daß auch unter den Bewohnern sich viele Europäer befinden, und daß selbst die Eingebornen Vieles von den fränkischen Sitten und Unsitten angenommen haben. Man findet da französisches und italienisches Theater und mehrere Cafés chantants, wo man gegen einen Schilling Eintrittsgeld musikalische Produktionen, mit Balletttänzen abwechselnd, auf einer kleinen Bühne dargestellt sehen kann. Auch hier sind die französische und italienische Nationalität nicht nur räumlich, sondern noch mehr durch die charakteristische Eigenthümlichkeit geschieden. Im italienischen Café werden große Szenen von Donizetti, Verdi u. s. w. mit ungeheurem Pathos und äußerster

Anstrengung der Lungenkraft vorgetragen. Die Franzosen begnügen sich dagegen, theils zierliche Gesangstücke, theils aber heitere Szenen des Volkslebens zu bringen, welche sie mit ihrer eigenthümlichen Lebendigkeit und Natürlichkeit darzustellen wissen. Das Orchester besteht in einem Streichquartette und ein paar Blasinstrumenten. Bei allen diesen Unternehmungen ist aber die musikalische Produktion nur ein Vorwand des Besuches; das eigentliche Geschäft beruht auf dem Hazardspiele, welches trotz des polizeilichen Verbotes in einer Hinterstube eifrig betrieben wird. Dabei mögen die singenden und tanzenden Damen wohl auch auf sonstigen Nebenverdienst rechnen dürfen.

Kairo wird als das Paris des Morgenlandes betrachtet; man findet dort Reichthum, Luxus und Lebensgenuß neben Armuth, Schmutz und Elend, wie in der europäischen Lutetia, nur selbstverständlich im orientalischen Charakter, welchen Kairo ganz vorzüglich zur Anschauung bringt. Die Pracht der vicekönigl[ichen] Paläste und Landhäuser, so wie der großen Moskéen und Grabdenkmäler sticht sehr empfindlich ab gegen die schmucklosen Häuser der dumpfigen und finsteren Nebengassen; die Hauptplätze und Bazars wimmeln von Equipagen, Reitern und Fußgängern in den verschiedensten Kostümen, während man wenige Schritte davon einsame Höhlen der Armuth und des Lasters findet. Das eigentlichste Leben und Treiben ist jedoch auf die Esbekié zusammengedrängt, einen Platz, so geräumig, daß die Mitte desselben von einem Wäldchen besetzt ist, das an Ausdehnung etwa mit unserem Volksgarten zu vergleichen wäre. Den äußern Ring des Platzes bilden stattliche Gebäude, worunter die ersten fränkischen Hotels, dann die Wohnungen einiger Konsule und größere kaufmännische Niederlagen befindlich sind. Hieran schließt sich nach innen zu die breite Fahrstraße und dann eine doppelte Baumreihe alter Sykomoren. An dieser, und das mittlere Wäldchen begrenzend, befinden sich zahlreiche Buden, dem Vergnügen und der Erholung gewidmet. Diese Allee ist der tägliche Spazierweg, welchen Einheimische und Fremde nach Sonnenuntergang besuchen, und wo bis spät in die Nacht den Göttern der Freude geopfert wird. Hier befindet sich ein hölzernes Theater für französisches Vaudeville nebst mehreren Cafés chantants (et dansants), die jedoch viel gemeiner und geschmackloser sind als in Alexandrien. In diesen Café's ist der Eintritt unentgeltlich gestattet; man kann auch Vormittags ungehindert den Balletproben beiwohnen, und es läßt sich daher unschwer errathen, welchen Musen dort eigentlich gehuldigt wird. Ich habe nur etwa durch eine Viertelstunde einer solchen Probe beigewohnt und davon einen so abschreckenden Eindruck empfangen, daß ich mich nicht entschließen konnte, eine Aufführung mit anzusehen. Es fiel mir auf, daß sowohl der Balletmeister als der Vorgeiger des kleinen Orchesters der Sprache nach Deutsche waren, während die Damen der italienischen Nationalität angehörten. — Interessant waren mir die Musikbanden, welche in dieser Allee jeden Abend spielten, worunter besonders zwei sich durch gewandtes Zusammenspiel und durch das verschiedene nationelle Gepräge bemerklich machten. Eines dieser Orchester bestand offenbar aus Europäern und führte italienische Opernstücke, Tänze und Märsche mit der Besetzung und in der Weise befriedigend aus, wie man es in den böhmischen Badeorten zu hören gewohnt ist. Eine zweite Gesellschaft war dagegen aus Arabern gebildet und brachte eine ganz eigenthümliche Musik zu Gehör, deren Charakter mich an den türkischen Marsch in Weber's „Oberon" lebhaft erinnerte. Das Orchester bestand aus etwa acht bis neun Blasinstrumenten, worunter eine Baßposaune und Pauken, diesmal auf Tonika und Dominante gestimmt. Die Blasinstrumente spielten fast Alles im Einklange und breiteten sich nur selten zu einem einfachen Akkorde aus. Die Melodien waren immer pathetisch, ernst, in gerader Taktart, mit wenigen schnellen Noten und beinahe ohne alle Modulation. Es fiel mir auf, daß bei einem marschartigen Stücke, das sich durchaus in F-dur bewegte, in D-moll geschlossen wurde, und zwar auf die einfachste Weise; denn nachdem alle Stimmen unisono mit F geendet hatten, gingen sie (ohne Leitton) langsam noch zwei Stufen abwärts und hielten den Ton D als eigentlichen Schlußton aus. Uebrigens war das Tonsystem ganz das unsrige und von Viertel- oder Drittelstönen nichts zu hören. Ich hielt daher auch diese Musik für eine eigentlich türkische, im Gegensatze zu der in vielfacher Richtung mehr ausgebildeten arabischen Musik.

In den übrigen Theilen von Unterägypten, die wir noch besuchten, hörte ich gar nichts von Musik, mit Ausnahme einer Art Gesanges, mit dem die Beduinen ihre Hilfeleistung bei dem Besteigen der Pyramiden begleiten. Es sind dies kleine Strophen

in italienischem Kauderwelsch, deren Sinn aber im Wesentlichen dahin geht, den hinaufkletternden Fremden bei diesem etwas anstrengenden Unternehmen aufzumuntern, zu loben und sich ein gutes Trinkgeld (Bakschisch) zu erbitten. Die Melodie bewegt sich um wenige Töne und ist ganz unbedeutend; es handelt sich dabei vielmehr nur um den Rhythmus, durch welchen allerdings ein gleichmäßiges und daher schnelleres Fortschreiten bewirkt wird, wie dies in ähnlicher Weise bei den Gesängen der Fall ist, mit welchen die Matrosen das Aufwinden der Anker und ähnliche Arbeiten begleiten, oder die Kameeltreiber und Pferdevermiether ihre Thiere antreiben.

Bevor wir Aegypten verließen, hatten wir in Alexandrien noch einen musikalischen Genuß (sit venia verbo), indem wir von dem Balkon unseres Hotels am Frankenplatze die oratorisch-musikalisch-pyrotechnischen Demonstrationen der dort wohnenden Griechen zu Ehren des englischen Konsuls, bezüglich der damals in Aussicht gestandenen Wahl des englischen Prinzen Alfred als Königs von Griechenland sehen und hören konnten. Diese Feierlichkeit unterschied sich wenig von ähnlichen Vorgängen, dergleichen wir in Europa längst zur Genüge kennen gelernt hatten. Die Musikbande spielte nebst den griechischen und englischen Volkshymnen allerlei Opern- und Tanzstücke und trennte sich dann in kleinere Abtheilungen, die auf offenen Wägen die ganze Nacht über durch die Stadt herumfuhren und die Bewohner durch ihr Geblase im Schlafe störten. Noch am nächsten Morgen begegneten wir solchen schlaf- und weintrunkenen Künstlerbanden.

Auf der sechstägigen Ueberfahrt von Alexandrien nach Triest hörten wir keinen musikalischen Klang mehr; ich bedauerte, daß die sonst sehr empfehlenswerthen Lloyd-Dampfer nicht, wenigstens insofern man sie zu weiteren Reisen verwendet, mit Pianofortes versehen sind, wie dies bei den Schiffen der Messageries imperiales der Fall ist. Es würde dies zur Verkürzung der Zeit wesentlich beitragen.

Am 4. Dezember Mittags betraten wir in Triest wieder die vaterländische Erde, die Bilder des Orients nur als eine heitere Erinnerung bewahrend. Damit schließe ich denn auch meinen Bericht, dessen Unbedeutendheit Sie nicht einem Mangel an Interesse für die Sache oder an gutem Willen für die Erzählung beimessen wollen.

„Shakespeare" von G. G. Gervinus.

Dritte Auflage. Leipzig bei Engelmann 1862.

Besprochen von **Friedrich Bodenstedt.**

II. *)

Gervinus hat Recht, wenn er meint, es werde immer eine fremdartige Wirkung machen, wenn an das frische Grün des poetischen Lebens die dürre Weide der Spekulation zu nahe heranreiche. Allein ganz ohne philosophische Bildung und Einsicht dürfte sich denn doch, unseres Erachtens, eine ästhetische Erklärung der Shakespeare'schen Dichtungen als unmöglich erweisen

Allerdings handelt es sich nicht darum, uns gewisse dialektische Kunststückchen aus der Hegel'schen Schule vorzureiten und den Hegel'schen (eigentlich doch Fichte'schen) Ternarius als Schlüssel zu aller Erkenntniß des Himmels und der Erde zu gebrauchen. Wir wollen die Befähigung des Beurtheilers lediglich aus seiner Auffassung und Darlegung des Kunstwerkes und der Intentionen des Künstlers sehen, wozu ein klarer Kopf heute so wenig esoterischer Schulausdrücke bedarf, wie Lessing ihrer bedurfte. Nun ist es richtig, daß in diesem Punkte die meisten philosophischen Ausleger Shakespeare's vielfach gefehlt und dadurch einem größeren Publikum gegenüber den Sinn ihrer Rede unnützerweise verdunkelt haben — ein Vorwurf, den man Gervinus nicht machen kann, dessen in breiter Behäbigkeit dahinfließender Redestrom kein Mißverständniß aufkommen läßt — allein jeder Eingeweihte versteht doch, was sie sagen wollen, und muß bekennen, daß sie den dramatischen Problemen des Dichters tiefer auf den Grund gehen und ihrer Lösung näher kommen als Gervinus.

Dies hier durch Vergleiche aufzuzeigen, gestattet der Raum nicht; wir müssen uns darauf beschränken, die Methode unseres Autors durch ein paar Beispiele zu veranschaulichen. In seiner Erklärung von „Romeo und Julie" sagt er: „Shakespeare hat in diesem Stücke die entgegengesetzten Enden aller menschlichen Leidenschaft, Liebe und Haß, in ihrer äußersten Macht gezeigt; und wie er im „Sommernachtstraum" dem Tummel der flatterhaften sinnlichen Liebe gegenüber ein fast wohlgefälliges Gewicht auf den Gegensatz der jungfräulichen Enthaltsamkeit gelegt hat, so hat er hier in die Mitte der von Haß und Liebe bewegten Welt

*) Siehe Nr. 7, S. 100.

den Bruder Lorenzo gestellt, den Lebenserfahrung, Eingezogenheit und Alter den Neigungen beider entziehen. Von ihm, der gleichsam die Stelle des Chors in diesem Trauerspiele vertritt, ist auch der leitende Gedanke des Stückes in aller Vollständigkeit ausgedrückt, der durchweg dahin läuft, daß das Uebermaß jedes an sich noch so reinen Genusses seine Süße in Bitterkeit verwandelt; daß die Hingebung an ein einziges noch so edles Gefühl dessen Uebermacht bedingt; daß diese Uebermacht Mann und Weib aus ihrer natürlichen Sphäre rückt; daß die Liebe nur eine Gefährtin des Lebens sei, nicht aber Beruf und Leben völlig ausfüllen soll; daß sie in der vollen Gewalt ihres ersten Anlaufes ein glücklicher Rausch ist, der seiner Natur nach nicht in gleicher Stärke anhalten kann; daß sie, wie des Dichters Bild sagt, eine Blume ist für den Wohlgeruch, deren Gift aber, wenn sie als Nahrung verschlungen wird, tödtlich zum Herzen dringt.* Und in dieser einseitig moralisirenden Weise wird über das Thema noch ein Langes und Breites gepredigt.

Wer je mit offenem Auge und unbefangenem Sinn das herzerhebende Drama gelesen oder von der Bühne herab auf sich hat wirken lassen, der frage sich, ob ihm solche Betrachtungen dabei aufgestiegen sind, wie sie Gervinus hier in den Vordergrund stellt!

„Allzuviel ist ungesund*, oder „Uebermaß ist in allen Dingen schädlich*, das haben wir schon in der A-B-C-Fibel gelesen, und wenn Shakespeare weiter nichts gewollt hätte, als uns dies durch seine Tragödie illustriren, so wäre er nicht der größte, sondern der kleinste unter den Dichtern gewesen.

Die wohlgemeinten und in ihrer Art sehr weisen und poetischen Reden Lorenzo's sind ganz dem Charakter des alten, erfahrenen, frommen und leidenschaftslosen Mönches angemessen, aber was in aller Welt berechtigt den Erklärer, anzunehmen, daß der Dichter diesen alten Mönch, eine Nebenperson im Stück, zum Dolmetsch seiner eigenen Gedanken und künstlerischen Absichten gemacht habe? Mit demselben Rechte konnte jeder andere Erklärer Paris, Tybalt, Mercutio oder Benvolio dieselbe Rolle spielen lassen und zu ebenso unerhörten Resultaten über des Dichters eigentliche Intentionen dadurch kommen.

Wer ein Kunstwerk richtig beurtheilen will, der muß es zunächst als Ganzes auf sich wirken lassen und erst dann die Bedeutung seiner Theile zu erforschen suchen.

Wie aber wirkt diese „Tragödie der Liebe* als Ganzes auf ein unbefangenes Gemüth? Herzerhebend, erschütternd und zugleich befreiend aus den lähmenden Fesseln und Bedingungen dieses staubigen Erdenlebens, hoch entrückend in eine schönere Welt. Im Augenblick der ersten Begegnung Romeo's mit Julien fühlen wir uns in ein höheres Dasein versetzt, in dessen Zauber wir leben, bis der Vorhang nach dem fünften Akte fällt. Was als Funken verstreut in Millionen Herzen glimmt und diesen einen Ahnungsschimmer von Höherem gibt, das sehen wir hier in zwei hohen, leuchtenden Flammen vor uns zusammenschlagen und durch solche feurige Vereinigung in Romeo und Julie eine Seligkeit erzeugen so sonnengroß und strahlend, daß ihr bloßer Anblick genügt, die ganze Welt mitzubeglücken.

Fragt man bei einem solchen Himmelsglück auf Erden nach seiner Dauer oder der Möglichkeit seines Bestandes? Seine Wonnen überwiegen Alles, selbst die Furcht vor dem Untergange! Was ist Zeit nach gewöhnlichem Maß für den durch solche Liebe Beglückten! Eine Minute seiner Seligkeit wiegt Jahrhunderte gewöhnlichen Menschenlebens auf. Und gibt es denn einen schöneren Tod als den Romeo's und Juliens? Wen sein Flug zum Himmel erheben soll, der muß diese Welt von Staub verlassen. Wenn der Welterlöser selbst für sein Erlösungswerk in den Tod gehen mußte, wie sollte denn die reine und hohe Liebe, welche der Dichter uns vorführt, in ihrer Herrlichkeit unbeschädigt über die Erde wandeln? Alles Hohe und Schöne hat im Leben ein tragisches Schicksal; sein bloßes athmendes Dasein wird ihm von der blöden Menge als Schuld angerechnet; man duldet es nur in der Kunst. Aber in der Kunst wenigstens wollen wir es uns nun und nimmermehr durch altkluges Moralisiren verkümmern lassen, selbst wenn die breite Autorität eines berühmten Namens dahinter steckt. Zeigt sich darin der Fortschritt, den wir seit Lessing gemacht haben sollen, daß heutzutage unser berühmtester Literarhistoriker in so nüchterner, hausbackener Weise und noch dazu mit Verleugnung der ersten Kunstprinzipien über die erhabensten Gebilde eines Shakespeare urtheilen kann und gläubige Ohren dafür findet?

Allen Respekt vor der Charaktertüchtigkeit, dem Scharfsinn und Wissensumfang unseres trefflichen Historikers, allein in Betreff seiner Ansicht über die Shake-

speare'sche Liebestragödie müssen wir mit Romeo sagen:

„Du kannst von dem, was Du nicht fühlst, nicht reden."

Das stürmende Meer verschlingt Schiffe und Menschen; das ist eine Wahrheit, die man auf Erden gewußt hat, so lange es Schiffe und Menschen gegeben; — wenn aber ein großer Maler das Meer in seiner durch den Sturm bewegten Leidenschaft darstellt, wobei Schiffe und Menschen zu Grunde gehen, so thut er das doch wahrhaftig nicht, um uns die Moral zu predigen:

„Geht nicht auf's Meer, es könnt' Euch leicht verschlingen."

Wie denn sollte ein großer Dichter bei der Darstellung der gewaltigsten und zugleich reinsten Leidenschaft des Menschenherzens keine andere Absicht gehabt haben als die, uns zu lehren, daß das Uebermaß in allen Dingen schädlich ist? Das würde sich wohl für eine kleine Fabel, aber nicht für eine große Tragödie schicken. Allein Gervinus' Ueberzeugung, daß Shakespeare wirklich nichts Höheres beabsichtigt habe, steht so unerschütterlich fest, daß er immer wieder darauf zurückkommt. „Diese Säge" — sagt er — „sind dem weisen Lorenzo von dem Dichter fast in einer moralistischen Methode, mit stufenmäßig gesteigertem Nachdruck, in den Mund gelegt, als wollte er auf's unsichtigste sorgen, daß kein Zweifel über seine (des Dichters) Meinung bleibe."

Wir erlauben uns dennoch, stark daran zu zweifeln, und hoffen, unsere einsichtigen Leser werden desgleichen thun.

Lorenzo spricht ganz seinem Charakter gemäß, den der Dichter mit wunderbarer Kunst und Weihe gezeichnet hat. Seine Worte athmen Herzenswärme, Wahrheit und Weisheit, aber ein Ausdruck der Intentionen des Dichters beim Schaffen seines Werks wollen und können sie nicht sein.

Ist dies eine Welt, welche der Ermahnung bedarf, Maß zu halten in der reinen Liebe?

Eine alte griechische Fabel erzählt, daß Mensch und Löwe einst über den Vorzug der Stärke stritten. Der Mensch, um dem Löwen seine Ueberlegenheit zu beweisen, zeigte ihm ein Bild, auf welchem dargestellt war, wie ein Mensch einen Löwen besiegte. Ja, erwiderte der Löwe, wenn das nicht eine Ausnahme von der Regel wäre, so würde man es nicht durch bildliche Darstellung verherrlicht haben!

Und einen noch weit selteneren Ausnahmsfall der Liebe schildert uns Shakespeare in seiner erhabenen Tragödie. Ein Liebespaar wie Romeo und Julie kommt im Leben fast eben so selten vor wie in der Kunst.

Wäre Gervinus' Auffassung richtig, so müßte den Reden des weisen Lorenzo doch irgend welche Möglichkeit einer eingreifenden Wirkung auf den Gang des Stückes und die Handlung der Hauptcharaktere beizulegen sein. Allein wer kann sich auch nur einen Augenblick vorstellen, daß die flammende Leidenschaft Romeo's und Juliens durch den beredten Hauch aus Lorenzo's Munde zu ändern oder gar auszublasen gewesen wäre wie eine Kerze! Könnten wir uns das vorstellen, so würde unser Interesse an Romeo und Julie augenblicklich erlöschen. Es ließe sich über diesen Punkt noch viel sagen; doch möge das hier Angeführte genügen, die gründliche Verschiedenheit unserer Auffassung von der des berühmten Historikers darzuthun. Wir dürfen hinzufügen, daß unter allen namhaften Kritikern Gervinus mit seiner Auffassung allein steht, und wir hegen die Hoffnung, daß es so bleiben werde. *) Ihn selbst für eine andere Ansicht zu gewinnen, dürfen wir freilich nicht hoffen, denn ihm ist die der unsrigen verwandte Auffassung eines Schlegel, Ulrici, Rötscher u. a. nicht unbekannt geblieben, und im bewußten Gegensatz dazu hat er die seinige aufgestellt.

Wir wollten heute noch eine Lanze für den wackern Falstaff gegen Gervinus einlegen, allein wir finden bei reiflicher Erwägung, daß wir zu Gunsten des dicken Ritters mehr zu sagen haben, als sich noch in die Schranken dieses Aufsatzes hineindrängen ließe. Wir befolgen deshalb unsererseits den Rath des ehrwürdigen Lorenzo, Maß zu halten, und werden Falstaff in einer folgenden Nummer eine besondere Besprechung widmen.

*) Diese Hoffnung wird genährt durch die mit eingehendem Verständniß abgefaßte Schrift eines jüngeren Gelehrten („Die Komposition von Shakespeare's Romeo und Julie". Drei Vorlesungen, gehalten zu Bonn von Dr. Theodor Sträter. Bonn 1861), welche wir den Verehrern Shakespeare's bei dieser Gelegenheit bestens empfohlen haben wollen.

Gesangvereine und Gesangsfeste in Mähren und Schlesien.

II. *)

Die Leistungen des Troppauer Männergesangvereins im Jahre 1861 wurden in Nr. 34 des betreffenden Jahrgangs der „Recensionen“ bereits besprochen. Dieser Verein hat heuer seine Fahnenweihe begangen. Am 23. August 1862 kamen in die festlich geschmückte Hauptstadt Schlesiens Deputationen und Gesangvereine von 30 verschiedenen Städten an. Außer Mähren, dann österreichisch und preußisch Schlesien, waren auch der akademische Gesangverein von Wien, und die Gesangvereine von St. Pölten und Marburg vertreten. Die Sängergäste, bei 300 an der Zahl, wurden vom Festkomité mit Musik begrüßt und denselben die Unterkunft theils im Oberrealschulgebäude, theils bei Privaten angewiesen. Bei der am 24. August stattgefundenen Kirchenfeier, welcher die Autoritäten der Landesregierung, des Militärs, die Honoratioren der Stadt, sowie ein großer Theil des Publikums beiwohnten, wurde von den versammelten Sängern Mettenleiter's Vokalmesse für zwei Männerchöre vorgetragen.

Die Fahnenweihe, ein Festmahl und ein Schauturnen ging dem Konzerte voran. Die Wahl der hiebei zum Vortrage gelangten Gesangsstücke — darunter „des Kriegers Gebet“ von Lachner, dann „Lied für die Deutschen in Lyon“ und „Festgesang an die Künstler“ von Mendelssohn — war eine glückliche, die Aufführung unter der Leitung des Troppauer Chormeisters Wagner eine präzise und der Beifall der Zuhörerschaft ein lebhafter. Ein Ball und eine Liedertafel beschlossen das Fest. Am 25. August verließen die Sängergäste die Stadt.

Der Männergesangverein in Freudenthal, welcher im Jahre 1861 in's Leben trat, feierte am 6. und 7. September v. J. sein Fahnenfest, zu welchem auch auswärtige Sängergäste eingeladen waren. Am 6. September zogen 13 verschiedene Vereine mit 350 Sängern in die mit deutschen und mährischen Fahnen, Festons und andern Dekorationen festlich geschmückte Stadt. Das Konzert, vom Freudenthaler Liedermeister Thiel mit Sorgfalt und richtigem Verständnisse geleitet, wurde im Hofraume des erzherzoglichen Schlosses abgehalten. Der geschlossene Raum dieses improvisirten Konzertsaales begünstigte ungemein die Wirkung der vorgetragenen Gesammt- und Einzelproduktionen.

In Weidenau hat sich erst im Jahre 1862 ein Männergesangverein organisirt, welcher am 11. Mai sein Gründungsfest feierte. Eine große Anzahl von Gästen aus der Umgebung, insbesondere jedoch der Männergesangverein von Neisse in Preußen, vertreten durch 40 Sänger mit dem Vorstande und Liedermeister, betheiligten sich bei diesem Feste.

Der Gesangverein in Hotzenplotz feierte im Monate September v. J. den ersten Jahrestag seines Bestandes. Neun befreundete Gesangsvereine aus der Nachbarschaft mit 200 Sängern kamen der Einladung nach und nahmen Antheil an der zur allgemeinen Befriedigung stattgefundenen Festproduktion.

Auch in Bielitz-Biala wurde der Männergesangverein im Jahre 1861 gegründet. Aus dem Berichte über die Thätigkeit des Vereins ist zu entnehmen, daß derselbe vom Oktober 1861 bis September 1862 sieben Liedertafeln, zwei Konzertaufführungen, drei Sängerfahrten und eine Serenade veranstaltete. Auch die finanzielle Gebarung dieses Vereines gibt ein erfreuliches Resultat. Die Einnahmen aus den Beiträgen und den Konzerten betrugen 1357 fl. 84 kr.

In Engelsberg kam im Monat April v. J. ungeachtet der herrschenden Noth an Tenoristen ein Männergesangverein zu Stande, welcher am 19. November seine Gründung feierte.

Auch in Freiberg hat sich ein Männergesangverein konstituirt, obwohl ein großer Theil der Einwohner für deutsche Gesänge und überhaupt für Musik wenig Sympathie hat.

In Odrau wurde am 3. August v. J. vom dortigen Männergesangvereine der Jahrestag der Gründung in festlicher Weise begangen.

Selbst in Oderberg, so ungünstig hier die Ortsverhältnisse sind, hat sich ein Männergesangverein gebildet, welcher bereits ein Jahr besteht und 25 ausübende und 24 beitragende Mitglieder zählt.

Wenn auch von den angeführten Gesangvereinen und jenen, deren Leistungen weniger bekannt sind, einzelne wegen Mangel an Theilnehmern, wegen Abgang einer entsprechenden Leitung oder aus anderen Gründen mit der Zeit eingehen werden, so ist es doch erfreulich, daß sich so schnell mit dem Gesange eine neue Quelle der Bildung in ganz Mähren und Schlesien verbreitet hat. Mögen immerhin die meisten dieser Vereine mehr wie Institute zur Pflege des geselligen Vergnügens, als

*) S. Nr. 4, S. 56.

zur Ausbildung der Gesangskunst angesehen werden, immerhin ist theils durch die wiederholte Aufführung verschiedener Musikwerke, theils durch die wiederkehrenden Uebungen unter den Vereinsmitgliedern, endlich durch die theilweise Einrichtung, daß mit den Gesangvereinen auch Gesangschulen gegründet, und der Gesangsunterricht wesentlich erleichtert und zugänglicher gemacht wurde, endlich durch die vielen Zusammenkünfte der nachbarlichen Gesangvereine bei verschiedenen Veranlassungen und dem hiebei stattfindenden Sänger-Wettkampfe auch für die Musik Manches gewonnen.

Theater- und Musikleben in Brünn.

Von **W. Karl.**

Brünn besitzt eine Oper, einen Musikverein, einen Männergesangverein, zwei Liedertafeln, eine Beseda, es wird ferner auf Kirchenchören, in musikalischen Zirkeln und Konzerten „getont", daß es eine Freude und auch wieder keine Freude ist, und doch herrscht über diese Kunstströmungen in der auswärtigen Presse ein konsequentes Stillschweigen, ja es existirt meines Wissens kein unabhängiges Journal außerhalb Brünns, welches sich mit einer eingehenden Besprechung der Brünner musikalisch-theatralischen Zustände befaßt. *)

Ich will es versuchen, „Oesterreichs Manchester", wie Brünn sich so gerne nennen hört, von seiner künstlerischen Seite zu schildern, und so vielleicht der Meinung entgegentreten, als hätte man in Brünn nur Gedanken auf Kultivirung der Schafwollwaaren-Industrie.

Das erste Kapitel im musikalischen Leben gehört der Oper und ich beginne auch mit dieser. — Der jetzigen Theaterdirektion gebührt das Verdienst, das Publikum mit der Zeit so geduldig und bescheiden gemacht zu haben, daß man eigentlich keine Anforderungen stellt, sondern den größten musikalischen Gallimathias mit Ergebung in das Schicksal über sich ergehen läßt. Was verlangt nun die strenge Kritik von der Oper? Vielleicht Sänger, welche eine gute Stimme haben? — O nein! Dies haben wir uns schon lange abgewöhnt, sondern nur Sänger, welche mit ihrem Reste von einigen Tönen nicht arrogant auftreten und die Ohren mit unverständigem „Geschrei" beleidigen. Ferner keine Sänger, welche ihre Partien mit künstlerischem Eifer studiren und sich bemühen, den Intentionen des Komponisten zu folgen, nein, nur Opernmitglieder, welche anständig lernen und ihren Part, wenn auch nur schulmäßig, aber doch korrekt ausführen. Wie nun die Brünner Oper den gewiß sehr billigen Anforderungen (bei den ziemlich theuern Preisen) entspricht, wird aus dem Nachfolgenden zu ersehen sein.

In der beinahe schon abgelaufenen Theatersaison hat die Direktion Brünn mit zwei Opernnovitäten heimgesucht, und zwar mit „Traviata" von Verdi und mit „Raymond", („Das Geheimniß der Königin") von Thomas. Die erstgenannte hatte einen zweifelhaften Erfolg und kann trotz allen Aufdringens keine Wurzel fassen, die zweite fiel total durch, und man wagt es nicht sie noch einmal aufzuführen. Das heißt doch „Geschäftskenntniß"! — Anstatt eine der beliebten Opern mit gutem Namen, wie „Faust" von Gounod, oder die schon auf der Olmützer Bühne, auf welche man vornehm herabblickt, gegebene „Dinorah", vorzuführen, versucht man es mit zwei ziemlich kreditlosen Opern, von welchen „Traviata" als Kunststückchen nur durch eine vorzügliche Koloraturſängerin, „Raymond" aber nur mit Ballet und sorgfältiger Ausstattung theilweise genießbar ist, wovon aber die Brünner Bühne keine Ahnung hat.

Nebst diesen zwei Novitäten drehte sich das Repertoir hauptsächlich um die Opern „Ernani", „Troubadour", „Lucia" und „Lukrezia".

Von den sonst noch in Szene gesetzten Opern, worunter „Die Zauberflöte", „Don Juan", „Robert", „Tannhäuser", „Maurer und Schlosser", erschienen die letzten drei nur ein Mal und wanderten ganz still wieder in die Theaterbibliothek. „Don Juan" und „Zauberflöte" aber waren ungenießbar. Das sind unwiderlegbare Thatsachen, welche die Opernmisère in das rechte Licht setzen.

Es hat zwar seine Richtigkeit, daß die meisten unserer Sänger zur anständigen Durchführung einer Partie in einer größeren Oper nicht geeignet sind; doch finden sich immer noch Elemente, welche bei gehöriger Benützung und ernstlichem Fleiße zu verwenden wären, wie es sich bei der Aufführung des Mendelssohn'schen Fragments „Loreley" am deutlichsten zeigte, wovon ich später sprechen werde. In den Regierungskreisen des

*) Die „Recensionen" brachten im v. J. mehrere größere und kleinere Berichte über Brünner Theater-Verhältnisse. S. J. 1862, Nr. 20, S. 315; Nr. 23, S. 363; Nr. 27, S. 424 u. a. A. d. R.

Theaters herrscht aber eine ängstliche Scheu vor der Aufführung jeder besseren Oper. Die gewöhnlichen Redensarten: „Das zieht nicht, klassische Musik macht nichts“ sind an der Tagesordnung. Wie soll aber eine bessere Musik Erfolg haben, wenn nach Monate langen Arbeiten in der Amboß- und Triangel-Musik des troubadourbeglückenden Verdi endlich einmal eine bessere Oper herausgesucht und dann überstürzt gewöhnlich mit einer Probe aufgeführt wird. So ging es mit „Don Juan“, mit der „Zauberflöte.“ — Die Brünner Sänger wollen überdies noch die großen Komponisten verbessern. Abgesehen von dem Mißbrauche, der hier mit dem Transponiren ganzer Nummern getrieben wird, komponiren sich die meisten unserer „Künstler“ Kadenzen und andere Veränderungen zu ihren Partien, daß man die ursprüngliche Komposition des Meisters kaum erkennt. In der gänzlichen Unwissenheit über musikalische Schattirung und die große Wirksamkeit derselben wird oft auch nicht gesungen, sondern mit aller „Lungenkraft“ gearbeitet.

Dem Kapellmeister Hrn. Stoß kann man eine praktische Geschicklichkeit nicht absprechen, aber entweder bekümmert er sich um die ganze Wirthschaft nicht, oder man läßt ihm den Einfluß nicht, der ihm gebührt.

Von den letzten Opernaufführungen hat das Mendelssohn'sche Fragment „Loreley“ und theilweise auch Méhuls „Josef“ einen überraschend günstigen Erfolg errungen, was wieder beweist, daß das hierortige Publikum jeder besseren Richtung huldigt, wenn ihm nur halbwegs Befriedigendes geboten wird. Frl. Zirndorfer, die erste dramatische Sängerin, hat diese beiden Werke zum Benefice gewählt, da sie es verschmähte durch gewöhnliche Spekulation, wie durch den Unfug mit theatralischen Versuchen von Brünner Kindern ꝛc. „einen Kassenerfolg zu erzielen.“ Ihre „Loreley“ war eine recht befriedigende Leistung, welche das Studium der Sängerin und ihre besondere Auffassungsgabe für deutsche Musik zeigte. Hätte Frl Zirndorfer ihr Entrée (Fis-moll-Satz) etwas leidenschaftlicher gesungen, so könnte man nichts weiter wünschen. Auch die Chöre gingen gegen Erwarten gut zusammen.

Das entgegengesetzte Schicksal hatte Auber's „Ballnacht“, welche wieder total durchfiel. Ueber die Primadonna Frl. Müller, welche, wie ein großer Theil des Opernpersonales bereits an einer andern Bühne engagirt ist, werde ich schweigen. Frl. Kropp, die Koloratursängerin, wird demnächst am Wiener Hofoperntheater gastiren, es wird daher dem dortigen Hrn. Referenten Gelegenheit geboten sein, über selbe zu urtheilen. — Hiemit schließe ich meinen ersten Bericht über die Opernzustände Brünns, den folgenden für den neugegründeten Musikverein vorbehaltend, welcher am 15. März sein erstes Konzert veranstaltet.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

27. Februar — 5. März: „Die Nibelungen (2 Mal). — „Die Eine weint, die Andre lacht“ und „Geliebt werden oder sterben“. — „Don Karlos“. — „Die Lästerschule“. — „Eglantine“. — Ein Mal (Hofnormatag) geschlossen.

Unter den jüngeren Hofschauspielern ist wohl keiner durch seine Leistungen mit den Ueberlieferungen der alten Wiener Schule so eng verflochten, wie Hr. Lewinsky. Er ist ein echtes Kind des Burgtheaters, nicht bloß weil er hier seine Karriere begonnen hat, auch nicht weil sein Ruf sich von hier aus verbreitet, sondern weil seine Darstellungen, in ihrer jugendfrischen Energie, vorwiegend in jener rhetorischen Kraft und plastischen Abrundung wurzeln, die den Ruhm des Burgtheaters gründeten und erhielten. Daher jene Sympathie, mit der das Burgtheater-Publikum jeder neuen Leistung seines jungen Lieblings-Deklamators entgegenblickt, eine Sympathie, die sich vor einigen Jahren in besorgnißerregender Uebertreibung kundgab, — wie leicht hätte sie den Anfänger eitler machen können, als der Künstler sein soll! — die jedoch seither allmählich das Gepräge ernstliebevoller Aufmerksamkeit, ja mitunter auch wohlwollender Strenge angenommen hat.

Die Erwartungen indessen, mit denen man der neuesten Rolle des Künstlers — König Philipp — entgegensehen mochte, sind nicht ganz erfüllt worden, wiewohl selbstverständlich Manches an derselben in hohem Grade lobenswürdig war. Was für, was gegen diese Leistung spricht, ist bald gesagt, — nur freilich schwerer auszugleichen. Das rhetorische Moment, überhaupt Hrn. Lewinsky's starke Seite, ist auch die starke Seite seines Philipps. Man wird nicht leicht die Schiller'sche Rolle besser sprechen hören, als durch Hrn. Lewinsky. Technische Richtigkeit, Schärfe und Würdigkeit des Ausdrucks bildeten ein deklamatorisches Ganzes von seltener Vollendung. Dem Worte schloß sich auch die Geberde in sicherer Kraft und plastischer Rundung an, wenngleich einige Bewegungen, nament-

lich die gebieterischen am Schluß der kräftigen Reden, sterotyp wiederkehrten. Von fühlbar minderer Gewalt erschien des Künstlers Mienenspiel: zu bewegt, wenn der starre undurchdringliche Despot, zu undeutlich, wenn der leidenschaftlich bewegte königliche Mann gezeichnet werden sollte. Damit ist aber zugleich das ausgesprochen, was an Hrn. Lewinsky's Charakter-Auffassung vermißt ward: die Klarheit der künstlerischen Intention. Nach Hrn. Lewinsky's Darstellung konnten wir uns kein Bild von dem Manne machen, den er uns vorgeführt hatte: namentlich kein historisches, denn der erfahrene unbeugsame Staatsmann, der ein ganzes System in sich verfinnlicht, kam fast gar nicht zum Vorschein; — aber auch kein vollkommenes Genrebild, denn die einzelnen Züge verschwammen in einander, ohne einen Brennpunkt zu offenbaren, in dem sie sich zu einem Gesammtbild vereinigt hätten. Wir sahen wohl einen Mann, der gelegentlich mißtrauisch, zornig, eifersüchtig, grausam wird, und dann wieder nachdenklich, grübelnd, in Sehnsucht nach „einem Menschen" aufgehend, — allein wir konnten über den Grundtypus des Charakters keine klare Anschauung gewinnen. Allerdings erklärt sich ein solches negatives Resultat zum Theil aus dem Wesen der komplizirten, an inneren Motiven überreichen Schiller'schen Schöpfung; wir hoffen aber demungeachtet, daß es dem ernsten Streben des Künstlers gelingen werde, bei fortgesetztem eindringlichen Studium des Charakters und bei dem glücklichen Instinkte, der oft plötzlich und unerwartet den Schauspieler das Richtige treffen läßt, das so schön begonnene Bild nach allen Seiten hin einheitlich zu vervollständigen.

Das Zusammenwirken der übrigen Schauspieler an dem Abend war ein sehr eisriges. Jeder leistete sein Möglichstes, freilich meist ohne die poetische Höhe der Dichtung zu erreichen; von den Damen Bognar und Gabillon (erstere gibt übrigens die Königin zu leidenschaftlich, und namentlich am Schluß des vierten Aktes zerfließen Elisabeth und Posa in einer leidenschaftlichen Wehmuth, die ihren Charakteren fremd ist), von den HH. Wagner und Sonnenthal hatte jede und jeder seine gelungenen Momente und Anspruch auf Anerkennung.

Die riesigen Regiestriche, die im „Don Karlos" mit jeder Saison gewaltthätiger vermehrt werden, erschweren demgemäß auch mehr und mehr dem Schauspieler die richtige Charakterzeichnung (da so viele Motivirungen gänzlich entfallen) und dem Publikum das Verständniß der Handlung. — Im vierten Akt sagt Philipp noch immer:

„Schützt mich vor diesem da . . .",

statt:

„Schützt mich vor diesem Priester"!!

Adelina Patti.

Erstes Debüt in der „Sonnambula", am 28. Februar im Carltheater.

Die junge Spanierin hat reussirt. Ihr Sieg in der ersten Partie, mit der sie vor das Wiener Publikum getreten ist, war ein vollständiger und, was mehr sagen will, ein vollständig verdienter.

Nachdem wir diesen Erfolg pflichtschuldigst konstatirt und demselben vorerst aus vollem Herzen beigestimmt haben, wird man uns gestatten, unser Urtheil über den neuesten Sängerstern auf jene Bemerkungen einzuschränken, welche die Durchführung jener einen, ersten Partie betreffen. Ein zusammenfassendes Urtheil über die Künstlerin wird erst dann möglich sein und einige Geltung beanspruchen können, wenn mehrere und verschiedenartige Rollen uns die Ausdehnung und die Grenzen dieses Talents und seiner Hilfsmittel gezeigt haben werden.

Was sich ihrer Amina sofort am ersten Abende abmerken ließ, ist vorerst: eine anmuthige Erscheinung, in welcher unbefangene Kindlichkeit und frühreifes Jugendfeuer, die Naivetät eines eben erst berühmt gewordenen Mädchens mit der Sicherheit eines echten Koulissenkindes um den Vorrang streiten; eine echte Sopranstimme von starkem, hellem, mitunter wohl auch etwas grellem Timbre; eine sehr natürliche, gesunde und feine Gesangsmethode, die sich sowohl in der Kantilene, als in der Koloratur trefflich bewährt; ein natürliches, der Situation ohne Uebertreibung sich anschmiegendes, zumeist von innerer Lebendigkeit getragenes Spiel; endlich eine gewinnende Harmonie des ganzen Wesens, welche die benannten Eigenschaften schön verbindet und zur reizendsten Gesammtwirkung steigert.

Nur eine technisch feinere Ausführung und feelisch tiefere Auffassung der beiden Nachtwandelszenen mußte vermißt werden. Hier könnte die Anwendung eines schönen Mezzavoce und eine Steigerung des Wort- und dramatischen Ausdrucks bei gleichzeitig unverrückter Wahrung der musikalischen Korrektheit und bei strengerer Vermeidung aller hier so unpassenden Schnörkel und Mellismen, der sonst so schö-

nen Leistung die letzte, höchste Weihe geben. Alles Uebrige ist in der That von fesselndem Glanze, von seltener Anmuth und von eben so naiv-inspirirtem als künstlerisch abgerundetem Ausdruck erfüllt und rechtfertigt in vollem Maße die der jungen Künstlerin dargebrachten Ovationen.

Das gute Ensemble, von welchem umgeben die Patti den Wienern vorgeführt wurde, trägt nicht wenig zu ihren Erfolgen bei. Einen so guten Elvino wie Hrn. Giuglini haben wir in Wien schon lange nicht gehabt. Klingt auch der Stimmtimbre etwas nasal, ist auch die Intensität des Tones nur gering, — der Mann hat doch singen gelernt und bewies es uns an einer der schwierigsten Tenorpartien, — ein Vorzug, der heutzutage nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Unser gestrenges Publikum, welches doch im Hofoperntheater die mittelmäßigsten Leistungen so nachsichtsvoll und kritiklos aufnimmt, zeigte sich anfangs bis zur Ungerechtigkeit streng gegen Hrn. Giuglini und applaudirte ihn erst im letzten Akte, da er stärker loslegte und weniger gut vortrug. Auch gegen den Bassisten Agnesi war man auffallend unfreundlich gesinnt. Hr. Agnesi scheint allerdings kein brillanter Sänger, seine Stimme ist nicht sehr ausgiebig, allein er reichte vollkommen mit derselben aus, und wußte sie als gebildeter Sänger, der auch etwas gelernt hat, zu gebrauchen und genügte in jeder Beziehung. Desgleichen war man zu streng gegen Fr. Patzelt, welche als Lisa ihre Sache musikalisch ganz gut machte und auch sonst ebenso wenig störte, als ihrerseits Frl. Müller (früheres Hofopernmitglied) als Therese und Hr. Peranzoni als Alessio. Auch die Chöre und das Orchester, von Hrn. Orsini umsichtig geleitet, griffen eifrig und exakt ein und das szenische Arrangement war weit sorgsamer, als man es von der Lehmann-Reinhardt'schen Regie erwarten konnte. Demgemäß war denn auch der Gesammt-Eindruck ein befriedigender und die Patti nicht der alleinige Glanzpunkt, sondern der berechtigte Mittelpunkt, der das Ganze hebt und doch von dem Ganzen getragen wird.

An der Wien.

28. Februar: „Mit dem Feuer spielen", Charakterbild mit Gesang in 3 Akten von F. Kaiser. Musik von Müller.

Φ.— Obwohl ein stolzes „zum ersten Mal" auf dem Theaterzettel prangte, so erinnern wir uns doch sehr gut, das oben genannte Stück bereits im Carltheater gesehen zu haben. Die Idee, das zwei Eheleute, welche vortrefflich zusammen leben und nur zum Scherz einen Zankversuch machen, dadurch bis zur Scheidung gelangen, ist eben so originell als geschickt durchgeführt. Auch die durch den Arzt herbeigeführte Versöhnung dadurch, daß dieser jeden der beiden Eheleute glauben macht, der andere habe nur mehr kurze Zeit zu leben, ist eine glückliche. Der Dialog ist, einige Zoten der ordinärsten Sorte abgerechnet, recht frisch und witzig; das ganze Stück spielt sich rasch ab und kann zu den besseren und unterhaltenden Produkten des fruchtbaren Verfassers gezählt werden.

Die Hauptrollen waren in den Händen der Fr. Mellin und des Hrn. Liebold. Erstere ist für derlei etwas derbe, aber treuherzige Naturen aus dem Mittelstande mit entschiedener Lokalfarbe und Lokaldialekt eine treffliche Repräsentantin und führte daher ihre Rolle in sehr wirksamer Weise durch. Hr. Liebold stand ihr wacker zur Seite; er gab sich viel Mühe, faßte die Rolle richtig auf, und führte sie als routinirter Schauspieler durch. Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß mit einer feineren Ausarbeitung der vielen Detailzüge, welche diese Rolle enthält, eine weit größere Wirkung zu erzielen wäre.

Ueber Hrn. Stelzer, den neuen Komiker, haben wir nach dem „Mädchen von der Spule" geschwiegen, weil wir ihn heiser glaubten. Da wir ihn nun heute mit demselben Organ wieder fanden, so scheint diese Heiserkeit schon ein chronisches Uebel zu sein. Oder will er vielleicht auch damit Hrn. Nestroy, wie er in der letzten Zeit war, kopiren? Von einer selbständigen Auffassung, von einer natürlichen Komik haben wir bisher bei Hrn. Stelzer nichts entdeckt. Freilich boten die beiden Rollen wenig Gelegenheit dazu. Seine einzig halbwegs wirksamen Momente sind die, wo er irgend eine Geberde Nestroy's kopirt.

In den übrigen wenig hervortretenden Rollen bildeten die Damen Rudini und Link, die HH. Bergmann, Link, Tietze, Zimmermann, Steinmüller und Löwe ein gutes Ensemble, welches nur zuweilen durch Hrn. Stelzer, der schlecht memorirt hatte, gestört wurde.

Schon die zweite Vorstellung war trotz des Sonntags auffallend leer. Nach der dritten mußte Kaiser Hrn. Berg das Feld räumen, dessen „politischer Schuster“ jedoch eine noch geringere Anziehungskraft für diese arme, um allen Kredit gebrachte Bühne erwies, indem schon am folgenden Abend die „Sternenjungfrau und dann der „Goldonkel“ die Zeit bis zur nächsten Novität nothdürftig ausfüllen mußten.

Kaitheater.

28. Februar: Zum ersten Mal und zum Vortheil des Hrn. Rott: „Einquartirung“, Operette in 1 Akt von Neßl und Conradin, und „Der Herr Vetter“, Posse in 2 Akten von Berla, Musik von Suppé.

γ. — Die Operette zeichnet sich weder durch ihren Text, noch durch ihre Musik aus. Jener ergeht sich in langweiligen Vorbereitungen, um schließlich in ein triviales Quiproquo und in eine ziemlich wirksame, aber schon wirksamer dagewesene Verwechslungs- und Zusammentreffens-Situation auszulaufen. Die Musik schmiegt sich dem Libretto nur zu getreulich an, sie erhebt sich erst gegen Schluß zu einiger Lebendigkeit; das Fischlied ist mehr anspruchsvoll als hübsch, das meiste Uebrige Dutzendwaare. — Fr. Grobecker spielte den verliebten Trompeter recht lebendig, Hr. Knaak war in einer Episode sehr komisch. Dagegen schien der Humor des Benefizianten etwas gezwungen. Frl. Fischer, Frl. Schwöder und Hr. Treumann genügten ihren unbedeutenden Partien. Die neue Dekoration von Burghardt ist recht nett. Ensemble und Arrangement, wie immer, am Schnürchen.

„Der Herr Vetter“ enthält einige komische Situationen, über die man recht herzlich lachen kann, wenn man über die gewaltsame Herbeiziehung derselben nicht stolpert. Hier hatte Hr. Grois die dankbare Hauptrolle, die er auch wirksam und maßvoll spielte, und Hr. Knaak trachtete wieder aus einer unbedeutenden Episode etwas zu machen. Dagegen stand Hr. Rott wieder sichtlich im Nachtheil. Er spielte indessen seine Rolle sehr lebendig. Frl. Weinberger nahm sich der ihren diesmal sorglicher an. Alle Uebrigen genügten.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschaft der Musikfreunde. — Laub'sches Quartett. — Singakademie.

γ. — Die Empfänglichkeit und Ausdauer des Konzertpublikums scheint mit den Leistungen auf diesem Gebiete nicht mehr gleichen Schritt zu halten. Noch ist das Winterprogramm unserer verschiedenen Musikgesellschaften bei weitem nicht erschöpft, noch stehen ein außerordentliches Konzert der „Musikfreunde“ (Cherubini's „Requiem“), das dritte der Singakademie („Matthäus-Passion“), zwei philharmonische Konzerte, vier Laub'sche Quartett-Nachmittage, nebst einer Anzahl Konzerte einzelner Künstler in Aussicht, und schon beginnt die Theilnahme zu erkalten, der Besuch unserer bessern Konzerte auffällig geringer zu werden, die Spannkraft der Zuhörer zu erlahmen. Sollen wir diese Erscheinung dem übermäßigen Genusse geistloser Karnevalsfreuden, der voreiligen Müde des Frühlingswetters, der Zersplitterung unserer Musikbestissenen in zahlreiche Geselligkeits- und (nebenbei) Gesangsvereine, oder der musikalischen Ermüdung zuschreiben? Wohl mag jede dieser Ursachen zu der Erscheinung beitragen, die immerhin eine sehr unerfreuliche ist, wenn sie, wie gegenwärtig, auf die besseren Konzertproduktionen lähmend, auf die Unternehmer derselben, wie nicht anders zu verlangen, entmuthigend wirkt.

Unter dem Eindrucke dieser etwas trübseligen Wahrnehmung litten mehr oder minder die drei Konzerte, welche diesmal zu besprechen sind, was indessen die kleine Schaar der Musikgetreuen, die denselben ihre Theilnahme zugewendet hatte, keineswegs verhinderte, sie sämmtlich in hohem Grade interessant zu finden, ja sich daran (was einige Nummern betrifft) förmlich zu erlaben.

Beethoven's „Eroica“ (im vierten Gesellschaftskonzert am 1. d. M. Mittags) rauschte majestätisch an uns vorüber, und namentlich diejenigen Sätze, auf welche dieses Epitheton paßt, — der großartige, bald leidenschaftliche, bald triumphirende erste, der bald trostlos klagende, bald versöhnt entsagende zweite Satz — erfüllten wieder Alt und Jung mit immer frischer, immer neuer Begeisterung. Die Aufführung durch das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde war eine durchweg recht verdienstliche, trotzdem Hr. Herbeck diesmal nicht mit gleicher Ruhe wie sonst taktirte. Gegen das auffallend langsame Zeitmaß im zweiten Satz, über welches wir von mehreren Seiten klagen hörten, möchten wir uns nicht aussprechen. Wir fanden es dem

Charakter des Stückes recht entsprechend. Wollte Gott, man käme endlich wieder von der seit Mendelssohn und theilweise leider durch Mendelssohn eingeführten Tempohetze zurück, welche jedes Adagio zu einem Andante, dieses zum Allegro und letzteres zum Presto umwandelt.

Eine sehr dankenswerthe Nummer war in demselben Konzerte die Vorführung eines Fragments aus Mozart's „Idomeneus" (zweites Finale). Das von den Solisten mittelmäßig, vom Chor (Singverein) sehr tüchtig gesungene Bruchstück machte einen um so tieferen Eindruck, als es nicht allein echt Mozart'sche, d. h. schöne Musik enthält, sondern auch einen bedeutenden dramatisch-musikalischen Gehalt offenbart, und speziell eine Behandlung der Chormassen, wie sie der Meister in seinen späteren Opern kaum in gleicher Energie bethätigt hat. Wir stimmen daher keineswegs mit denjenigen Kritikern überein, welche „Idomeneus" speziell im Konzertsaal deshalb willkommen heißen, weil sich die Oper auf der Bühne nicht mehr halten könne. Mit dem „sich halten" oder „nicht halten" wird es immer seine ganz besondere Bewandtniß haben, in so lange die Aufnahme der Opern in das Repertoir, die Besetzung derselben und die Erhaltung derselben auf dem Repertoir von der blinden Willkür launenhafter Operupaschas abhängen wird.

Eine minder interessante Beigabe war eine Mozart'sche Arie (Text von Metastasio), in deutscher Uebersetzung gesungen von Hrn. Panzer. Die Arie scheint recht schön, übersteigt aber den Stimmumfang und die technische Fertigkeit des geschätzten Sängers. Wenigstens hätte er die überaus schwierige Aufgabe erst nach vollkommen gesicherter Bewältigung übernehmen sollen.

Ein Mißklang vollends war — um das Anfangsstück zuletzt zu nennen — die Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz, ein Musikstück von wahrhaft barbarischer Absonderlichkeit. Unähnlich der Ouverture zum „Karneval von Rom", welche das bunte Treiben, auf das der Titel hinweist, mit buntscheckigen, aber zutreffenden, übergrellen, aber originellen Zügen wiedergibt, bietet die obige Ouvertüre, in ihrer erschreckenden Armuth an eigentlicher Musik, nicht einmal den blendenden Trost eines feurigen Instrumental-Kolorits. Einzelne Geistesblitze verschwinden in den über die Maßen formlos-rohen Ton-Kaleidoskop. Glücklicherweise war es nur ein Mißton im ganzen, schönen Konzert, es mußte offenbar wieder einmal „der See sein Opfer haben", auf daß die gute Musik, die Musik an sich darauf um so strahlender in ihre geheiligten Rechte trete.

Den Anblick eines halbleeren Saales, aber den Genuß einer echt künstlerischen Leistung gewährte am 1. Nachmittags die zweite Quartett-Produktion des Hrn. Laub, mit Mozart's Quartett in D-moll, Beethoven's großem B-Trio und Mendelssohn's Quintett in B-dur. Ersteres spielte der Primarius mit tadelloser Korrektheit und eben so einfach gegebenem als tief empfundenem Ausdruck. Hauptsächlich erquickten wir uns an der Anspruchslosigkeit und kernhaften Gesundheit seines Vortrags. Auch das Ensemble genügte. Hr. Schlesinger erfreute hier wie in den zwei andern Werken durch ausdrucksvolle Betonung der Solostellen und überraschte durch Vermeiden des ehedem oft gerügten Tremolos.

Das B-Trio kam diesmal zu relativ besserer Geltung als unlängst *). Hr. Dachs spielte diesmal wenigstens leidlich korrekt.

Das Mendelssohn'sche Quintett wurde von Hrn. Laub, unterstützt durch die befeuerte Mitwirkung der HH. Schlesinger, Kral, Käßmayer und Bachrich, in eben so eminenter Weise gespielt, wie das Mozart'sche. Unsere besondere Freude hatten wir noch überdies an den in beiden Werken durchaus vernünftig gemäßigten Zeitmaßen, — heutzutage auch auf dem Felde der Kammermusik eine Seltenheit.

C — Die Singakademie ist mit dem von ihr am Abend des 2. März veranstalteten außerordentlichen Konzert leider nicht sehr glücklich gewesen. Sie hatte ihr Programm gegen ihre Gewohnheit der weltlicheren Kunst unserer Zeit entlehnt, war aber bei dieser Wahl von keinem günstigen Stern geleitet worden, denn die Gesänge aus „Wilhelm Meister" und das „Requiem für Mignon" von Schumann, welche den Kern dieser Musik-Aufführung bildeten, gehören, krankhaft in der Empfindung und eintönig in der Erfindung, wie sie sind, nicht zu denjenigen Produktionen, welche uns diesen Meister werth machen. Zudem ließ auch die Ausführung, mit einziger Ausnahme des Hrn. Förchtgott, der die Gesänge des Harfners, die rein

*) S. Nr. 4, S. 61.

tiv bedeutendsten der Sammlung, mit markigem Ausdruck vortrug, sehr viel zu wünschen übrig. Da man dasselbe aber leider auch von den Chorproduktionen: einem „geistlichen Abendlied“ von Esser und einer schönen Hymne von Mendelssohn sagen muß (deren Solopart jedoch Frl. Hauer vortrefflich sang), so ist es nicht zu wundern, daß sich das Publikum nur wenig angeregt fühlte. Eine lebhaftere Theilnahme als alle Gesangsvorträge erweckte Hr. Laub, welcher das Adagio und die Fuge aus der ersten von den sechs Sonaten Sebastian Bach's für die Violine allein spielte und zwar mit der eminenten Bravour, welche die Ausführung dieser so überaus schwierigen Kompositionen erheischt. Hr. Laub aber in so hohem Grade besitzt. — Nebenbei sei hier noch mit Rücklick auf die Schumann'sche Komposition der Goethe'schen Gesänge bemerkt, daß in diesen Gesängen ein der Musik unüberwindliches Moment liegen muß, weil die Komposition derselben all' unsern ersten Meistern, die sich an ihnen versuchten, wie Beethoven, Schubert, Schumann und Loewe unseres Erachtens nur halb geglückt ist. — Nachdem die „Singakademie“ mit ihren beiden letzten Produktionen nur schwache Erfolge errungen hat, wollen wir um so lebhafter wünschen und hoffen, daß die Aufführung der „Matthäus-Passion“ am Charfreitage für sie wieder einmal zu einem hohen Ehrentage werde.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Frl. Lichtmay. Hr. Wachtel. Novitäten.) Im k. Opernhause sind die Gastspiele des Frl. Lichtmay und des Hrn. Wachtel (bei hohen Preisen) beendet, und hat die erstere als Leonore („Trouba-dour“) und Valentine („Hugenotten“) mit zweifelhaftem Glück gesungen. Die Schärfe der Stimme, der oft unedle Vortrag, das Forciren und das zu häufige Tremolo des Tons wollten den Zuhörern keine reichliche Gunst abzwingen; dagegen sprach eine gewisse Lebendigkeit ihrer Darstellung an. Hr. Wachtel, der fünf Mal gesungen, vermachte hauptsächlich als Arnold in Rossini's „Tell“ das Publikum durch das gesunde Material seines unverwüstlichen Organs zu begeistern. Als Darsteller kann er wenig befriedigen. Man erzählt, daß Wachtel 10,000 Thlr. Jahresgage, fünfjährigen Kontrakt ohne Pension und fünf Monate Urlaub gefordert habe. Bei einem etwaigen Engagement wird er wohl mit sich handeln lassen. Hr. Formes ist auf weitere drei Jahre engagirt, um, wie man vernimmt, einen erhaltenen Vorschuß von 6000 Thlrn. abzuzingen. — Die Wilhelmstadt brachte zum ersten Male: „Ein Sonderling und seine Familie“, Lustspiel in 5 Akten von Ch. Birch-Pfeiffer, eine Umarbeitung ihres vor längeren Jahren gegebenen Stückes „Francis Johnston“, das heute wie damals keine Theilnahme erwecken konnte. Neu: „Margarethe“; „Eine reiche Frau“. — In der Victoria neu: „Aufäffig“; „Karolina“, oder: „Ein Lied am Golf von Neapel“. Bei Wallner: „Telegraphische Depeschen“ (durchgefallen), „Das Kanarienfieber“ (desgleichen), „Ein Opfer der Wissenschaft“ (desgleichen); „Margarethe“ (gefallen). — In der Vorstadt: „Bärfüle“. — Bei Kroll konzertirt Camillo Sivori. — Fr. Jachmann's Unfall in der Mahbethprabe hat glücklicher Weise keine bedauerliche Folgen bis jetzt nach sich gezogen.

!! **Graz.** (Theater. „Des Meeres und der Liebe Wellen“: Einnahme des Frl. Schweigert.) Die Darstellung solcher dramatischen Werke an Provinzbühnen, muß je nachdem die Aufgabe gelöst wird, entweder als großer Fortschritt oder als mißlungener Versuch bezeichnet werden, und im letzten Falle darf man vielleicht selbst das Streben, statt es zu loben, als Ueberschätzung tadeln. Ganz anders ist das hier der Fall. Die Benefiziantin hat das Stück gewählt, diese Wahl war nicht die Wirkung einer momentanen Laune, sondern diese Schauspielerin gibt an unserer Bühne seit Jahren das Streben kund, höhere ästhetische Aufgaben zu fördern, das Repertoir durch Perlen klassischer Dichtung zu veredeln, und nicht nur Kurzweil, sondern Kunstgenuß zu schaffen. Den Summen der Kassa und den Kränzen der Gallerie ist sie nöthigen Falls für sich zu entsagen bereit. Wir verweisen bezüglich ihrer Leistungen im Allgemeinen auf unsern Theaterbericht vom vorigen Jahre. *) Der dort gerügte Fehler des pianogendo ist wesentlich verbessert. Innere Wärme, edle Auffassung und Eifer in der Durchführung waren auch heute in der Rolle der Hero die Vorzüge des Fräuleins. Alle Theile gelangen jedoch nicht in gleichem Grade. Der Kampf der Pflicht gegen den Trieb zu liebevoller Gewährung ist noch viel würdiger, viel zarter und so zu spielen, daß wir an Hero nur die Schwäche in der Handlungsweise bemitleiden und durch den höchsten Drang der Liebe entschuldigen können, nur dem besseren Willen aber Achtung behalten. Die Priesterin darf zum Weibe herab sinken, aber nicht tiefer. Der vierte und fünfte Akt wurden von dem Fräulein trefflich gespielt. Volle Anerkennung verdient Hr. Weise (Leander). Hr. Lewele (Raukleros) ist zu einer solchen Rolle unfähig, ein Possen-Bonvivant, der den Eindruck des Abends in unverzeihlicher Weise störte, gewisse Leute aber zu Beifall hinriß. Hr. Schweighardt (Oberpriester) entwickelte noch mehr Pathos, als die Würden des Ohm und des Oberpriesters vertragen. Die Uebrigen füllten ihre Rollen leidlich aus. Der Beifall, den die Benefiziantin erhielt, hätte ihrem Verdienste zufolge viel lebhafter sein können. Frl. Schweigert hat Feinde. Sie sollte indessen ohne Empfindlichkeit den Rath der Freunde annehmen, alle jene Rollen aufzugeben, die neben aller Kunst auch volle Jugend erfordern. Ihr bleibt ein großes Feld, denn sie braucht darum nach keine alten Matronen zu spielen, und die Tage der ersten Jugend dauern bei Niemandem ewig.

*) S. J. 1862, Nr. 31, S. 493.

Kleine Chronik.

Die Intendanzfrage in Schwerin, über welche bereits seit einem Jahre das Gerücht zirkulirte: Hr. v. Flotow werde die oberste Leitung des hiesigen Theaters niederlegen, ist nunmehr gelöst. Hr. v. Flotow ist in diesen Tagen aus seiner Stellung als Hoftheater-Intendant ausgeschieden. Als sein Nachfolger soll dem Vernehmen nach Hr. G. zu Putlitz in Vorschlag sein.

In Gotha gab am 10. v. M. über Einladung des Herzogs Direktor Wallner aus Berlin eine Gastvorstellung mit vier seiner ersten Mitglieder: den HH. Helmerding, Reusche, Neumann und der Soubrette Frl. Schramm. Das Haus war in allen Räumen überfüllt, und das Publikum überschüttete die Darsteller mit Beifallsstürmen, woran sich schließlich eine „Ovation" für den Herzog knüpfte. Gegeben wurden: „Bädeker", „Tannhäuser", „Verplefft" und „Der gebildete Hausknecht." — Direktor Wallner erhielt vom Herzog das Verdienstkreuz des herzoglich sächsischen Ernestinischen Hausordens, Hr. Helmerding eine goldne Tabatiere mit dem Bildniß des Herzogs, Hr. Reusche einen Ring mit der Namenschiffre und Krone des fürstlichen Gebers in Diamanten, Hr. Neumann eine diamantene Busennadel und Frl. Schramm einen geschmackvollen Schmuck.

„Valjean", von Charles Hugo, die dramatische Bearbeitung nach „Les Misérables" ist in einer deutschen Uebersetzung von A. Diezmann im Druck bei C. F. Steinacker in Leipzig erschienen.

Von Schleich's „Lustspielen und Volksstücken" ist nun der 2. Band beendet und enthält das Lustspiel: „Drei Kandidaten", die Volksstücke: „Die letzte Hexe" und „Anfässig", und den kürzlichst am Wiener Kaitheater aufgeführten Schwank „Das Kanonenfieber."

Für Adelaide Ristori hat Alexander Dumas d. ä. ein Drama in italienischer Sprache: „Maria Antoinette" geschrieben, in welchem die Tragödin in diesem Frühjahr in London auftreten wird.

Ein Festspiel von G. v. Putlitz. Für die vom König von Preußen zur Feier der 17. März nach Berlin geladenen Veteranen findet im Kraul'schen Lokale eine Festvorstellung unter Mitwirkung der Hofschauspieler statt, wozu Putlitz ein Lustspiel: „Theodor Körner's Anwerbung durch Frau v. Lützow", geschrieben hat, in dem auch Jahn und Friesen auftreten.

Meyerbeer hat von Verehrern in Barcellona aus Veranlassung der dortigen Aufführungen seines „Propheten" einen goldenen Lorbeerkranz erhalten.

Das Viktoriatheater in Berlin soll, einem Beschlusse des Königs von Preußen zufolge, für Rechnung des Kronfideikomißfandes angekauft werden.

Die Vorstellungen des „Fils de Giboyer" in Rimes mußten nach der zweiten Aufführung eingestellt werden, da die Polizeimacht nicht genügte, die Ordnung aufrecht zu erhalten und der kommandirende Divisionsgeneral erklärte, daß die Truppen nicht da seien, um Klaqueurs zu beschützen.

Ein deutsches Theater in San Francisco. Ein geborner Breslauer Namens Viereck hat in San Francisco ein deutsches Theater gegründet, stößt aber auf Schwierigkeiten bei der Kompletirung seines weiblichen Personals.

Eine Geschichte des deutschen Singspiels vom Kapellmeister Schletterer in Augsburg wird demnächst erscheinen.

Lokales.

Φ. — **Der Orchesterverein** der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete am 5. März einen „Gesellschaftsabend", in welchem Hr. Laub die F-dur Romanze von Beethoven und die Ciaccona von Bach in vollendeter Weise spielte und Frl. Bettelheim durch den karrekten und tiefempfundenen Vortrag einer Rossi'schen Arie Alles entzückte. Im grellen Gegensatze zu diesen beiden Leistungen stand jene einer noch ganz jungen Dilettantin, welche ein Mozart'sches Klavierkonzert in einer Weise vortrug, die uns veranlaßt, dem Fräulein den Rath zu ertheilen, nach fleißig zu arbeiten, bevor sie in die Oeffentlichkeit tritt. Was die Leistungen des Vereins selbst betrifft, welcher die Symphonie in Es-dur von Spohr und die „Ruy-Blas"-Ouvertüre von Mendelssohn aufführte, so waren wir davon auf das angenehmste überrascht. Der schwächere Theil war gerade die, wenn wir nicht irren, aus bezahlten Fachmännern zusammengesetzte Harmanie, während die ausschließlich mit Dilettanten besetzten Streich-Instrumente höchstens eine etwas sorgfältige Schattirung vermissen ließen. Wir können, wenn wir die jetzige Aufführung mit jener vor zwei Jahren vergleichen, sowohl dem leitenden Ausschuß, als ganz besonders dem fleißigen und tüchtigen Dirigenten Hrn. Heißler, die wärmste Anerkennung nicht vorenthalten.

Gegen das letzte Konzert der Singakademie ist ein Theil der Kritik in erbarmungsloser Weise zu Felde gezogen. Die „Offizielle" schlägt dabei einen Ton an, welcher mit der Würde eines ernsten Blattes und einem Vereine gegenüber, welcher schon so Achtbares geleistet hat, wahl nicht am Platze ist. Ein anderes viel verbreitetes Blatt machte billige Witze über die Bezeichnung „außerordentliches" Konzert, und stellte sich, als ob es nicht ganz gut wüßte, daß damit bloß ausgedrückt wird, daß dieses Konzert nicht zu jenen gehört, welches die Singakademie ihren Mitgliedern zu geben verpflichtet ist. Dasselbe Blatt spricht auch über ein Schubert'sches Vokal-Quartett, welches gar nicht gesungen, indem statt dessen ein Männer-Chor von Veit aufgeführt wurde. Und doch war diese Programmveränderung durch gedruckte Plakate im Saal annoncirt. Sollte der betreffende Referent etwa gar nicht zugegen gewesen sein?

„Der Gesandtschaftsattaché", welcher vorgestern im Burgtheater zur ersten Aufführung gelangen sollte, mußte wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Sonnenthal verschoben werden.

Mehrere Engagements wurden im Burgtheater auf mehrere Jahre erneuert, so das des Hrn. Fricke, und der Damen Wezel und Kratz. Der Vater der letzteren hat in seiner Anstellung als Garderobe-Inspektor das „Dekret" erhalten.

Frl. Wolter begibt sich gleich nach Ostern zu einem Gastspiel nach Hamburg, zu welchem sie vertragsmäßig verpflichtet ist. Die Direktion des dortigen Thaliatheaters ist eben nur unter dieser Bedingung auf die Lösung des noch mehrjährigen Kontraktes der Künstlerin eingegangen. Während ihrer Abwesenheit wird das Gastspiel des Frl. Janauschek in der Burg stattfinden und folgende Rollen umfassen: Medea, Iphigenia, Phädra, Elisabeth („Essex") Orsina.

Frl. Krauß kann sich neuerdings überzeugen, daß die „Recensionen" mit ihrem Urtheile über sie nicht vereinzelt stehen. Nachdem bereits der „Botschafter" sich uns angeschlossen hatte, schreibt nun auch Hr. Dr. Enard Hanslik in der „Presse" über „Così fan tutte": „Frl. Krauß ist in dem bedauernswerthen Ruin ihrer Stimme schon zu weit vorgerückt, um trotz des löblichsten Eifers irgend eine umfangreichere Rolle zur Geltung bringen zu können."

Die Sängerin Frl. Amalie Weiß, früher in Wien, jetzt in Hannover engagirt, hat unlängst im Leipziger-Gewandhaus einen ekklatanten Erfolg errungen. Wenigstens schwärmen die Leipziger Musikkritiker ganz wacker für die neu entdeckte Gesangsgräße, der sie wahl gar eine bedeutende Zukunft prognostiziren möchten, während andererseits die Verlobung der Sängerin mit Konzertmeister Joachim und der Rücktritt derselben in's Privatleben angekündigt wird. Vielleicht interessirt es unsere mit den Wiener Verhältnissen unbekannten musikalischen Kollegen, zu erfahren, daß Frl. Weiß nur ungefähr neun Jahren unter Cornet's Direktion als Fatime im „Oberon" am Kärnthnerthore debütirt hat, seither aber nur äußerst selten Gelegenheit fand, ihren kräftigen Mezzo-Sopran, ihre korrekte Schule und ihr frisches Spiel vor dem Publikum zu bewähren. Unser Blatt hat gegen die systematische Zurücksetzung des Frl. Weiß oft und oft remonstrirt, — vergebens: sie blieb eines der Opfer der Willkürherrschaft am Spitalplatz.

Nun verläßt auch Hr. Hofmann das Theater an der Wien, und soll dieser tüchtige junge Schauspieler sawahl vom Carltheater als selbst vom Burgtheater, dem „Zwischen-Akt" zu Folge, Engagementsanträge erhalten haben. Das Burgtheater würde an ihm eine recht verwendbare Kraft gewinnen.

Hr. Wilke ist nach mehrmonatlicher schwerer Krankheit unlängst im Carltheater als Rolla wieder aufgetreten und wurde verdientermaßen vom Publikum auf das wärmste empfangen und im Verlauf des Abends vielfach applaudirt.

G. — **Das Carltheater** brachte am 6. drei neue einaktige Kleinigkeiten, eben so ohne Erfolg als ohne Werth. Das Kläger'sche „Im Mondschein" erregte schon durch seine Bezeichnung „Charakterbild" einiges Mißtrauen und rechtfertigte dasselbe. Die Ingredienzien des zwischen Schauer- und Rührstück schwankenden Produktes sind schon vielmal und vor Allem geschickter verarbeitet worden. Da es sich in das Carltheater bloß verirrt zu haben schien, so nahmen sich die Darsteller desselben auch sehr wenig an, waraus wir ihnen gerade keinen Vorwurf machen. Einiges Verdienst kann höchstens Hr. Findeisen beanspruchen. Hr. Julius war möglichst ungelenk. — Das darauf folgende Ramanus'sche Lustspiel: „Die reizende Diana" hielt zwar in Spannung, schwächte diese gute Seite aber ab durch eine überflüssige Gedehntheit und durch die fade Gestalt Windlers, der durch Hrn. Stein ebenso vordringlich als erfolglos gespielt wurde. Die übrige Darstellung durch Frl. Steger und die HH. Friese, Findeisen und Friedrich genügte. — Die Posse: „Die geheimnißvolle Clarinetti", hat neben einigen nicht üblen Possensituationen einen ziemlich läppischen Dialog, der sich überdies ungebührlich breit macht. Frl. Steger und die HH. Friese und Himmel gaben sich redliche Mühe, ohne aber dem Ganzen aufhelfen zu können.

Novitäten von gestern: Im Kaitheater zum Vortheile des Frl. Zällner: „Ein politischer Flüchtling", Lustspiel von Hallpein, „Der Schuster wider Willen", Posse nach dem Französischen, „Schwiegerpapa", Schwank von Salingré und „Die guten Freund'!" Parodie von Walt. — In der Josefstadt „Zwölf Uhr", Bilder aus dem Wiener Volksleben von Berg. Heute soll im Carltheater Rossini's „Barbiere" mit Frl. Patti in Szene gehen.

(Eingesandt.) **Preisausschreibung der Aachner Liedertafel.** Dieselbe eröffnet einen Konkurs auf die beste Konzertkompasitian für Männergesang und Orchester. — Der erste Preis beträgt dreihundert, der zweite hundert Thaler. — Die Aufführung des Werkes soll nicht weniger als eine halbe, und nicht mehr als eine ganze Stunde dauern. — Die Wahl des (deutschen) Textes wird den Konkurrenten anheim gegeben. Das Gebiet der Parabie, der Burlecke, überhaupt des Niedrigkomischen ist ausgeschlossen, ebenso jede Kompositian, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt. Als Soli sind Frauenstimmen statthaft. — Die preisgekrönten Tonstücke bleiben Eigenthum des Komponisten; die Liedertafel behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung der Preise das ausschließliche Aufführungsrecht vor. — Die konkurrirenden Tonstücke müssen spätestens am ersten Oktober dieses Jahres beim Vorstande der Liedertafel eingelaufen, mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Kouvert begleitet sein, welches äußerlich das nämliche Motto trägt und im Inneren den Namen des Konkurrenten enthält. Die HH. Niels W. Gade in Kopenhagen, Ferdinand Hiller in Köln und Julius Rietz in Dresden haben das Preisrichteramt übernommen. — Zusendungen werden an den Vorstand der Aachner-Liedertafel, zu Handen des Hrn. Dr. Naderburg, erbeten.

(Eingesandt.) **Die Grabstätte des Sängers Franz Wild** ist kahl und verfallen. Die Künstlergesellschaft „Hesperus" übernimmt es, diesem einst so gefeierten Künstler mit Hilfe seiner Verehrer einen Gedenkstein zu setzen. Nebst dem Ertrag des gestrigen „Hesperus-Damen-Abends", welcher diesem Zwecke gewidmet ist, liegen von heute bis zum 15. März in den Kunst- und Musikalien-Handlungen Haslinger, Spina und Lewi Subskriptianslisten zu diesem Zwecke auf. Ohne Zweifel wird das Werk gelingen, wenn alle Kunstgenossen und alle Verehrer des unvergeßlichen Sängers hiezu nach Kräften beitragen.

Briefkasten. 1. — 7. März: F. in Schwerin, ♂ in Berlin, K. W. in Brünn, H. in Graz: Benützt — L. N. in München, O. G. in Berlin: Erhalten.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 11. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 15. März 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Sonntag erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint monatlich eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaction und Expedition: Hoher Markt, 543, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Zur Geschichte der Wiener Theater I. Theater in der Josefstadt. (Schluß). — Ueber Beethoven'sche Klaviersonaten (Fortsetzung). — Rubinstein's „Feramors“ in Dresden. — Wiener Theaterbericht: Operntheater (Repertoir, Gastspiele), Adelino Patti (Carltheater), Kolitheater (Novitäten), Josefstadt („12 Uhr“), An der Wien (Novitäten in Posse und Volet). — Wiener Konzertbericht (Philharmonisches Konzert, Laub, Mendelssohn-Abend). — Korrespondenz-Nachrichten (Breslau, Dresden, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Zur Geschichte der Wiener Theater.

I.

Theater in der Josefstadt. *)

(Schluß.)

6. Kurzer Aufschwung unter Stöger. 11. November 1848 bis 16. März 1849. — Provisorium unter Franz Pokorny und seinen Erben. 18. März 1849 bis 30. April 1850. — Gänzlicher Verfall unter Wilhelm Megerle. 5. Mai 1850 bis 28. Juli 1854. (Die im Jahre 1848 erbaute Arena in Hernals.) — Provisorium unter dem von der Konkursmasse gewählten Komité. 16. September 1854 bis 30. März 1855. — Der gegenwärtige Zustand und das Thalia-Theater in Neulerchenfeld unter Johann Hoffmann. 29. September 1855 bis zum heutigen Tag.

August Stöger hatte kein Glück in Wien. Das erste Mal unterlag er der jede Direktion erdrückenden Last einer nicht subventionirten Oper, diesmal fiel er den traurigen politischen Verhältnissen zum Opfer. Und doch gebührt ihm beide Male das Verdienst, das Josefstädter Theater aus dem Schlamm, in welchen es versunken war, herausgezogen und es in künstlerischer Beziehung auf eine möglichst hohe Stufe gehoben zu haben. Auch jetzt, während seiner zweiten Direktionsführung hatte er eine ganz annehmbare Oper, ein gutes, theilweise sogar treffliches Schauspiel, eine tüchtige Posse und eine ausgezeichnete Pantomime. Aber was nützte dies Alles während der für Wien so traurigen Zeit, in welcher er seine Direktion antrat? Die Eröffnungsvorstellung sollte in den ersten Oktobertagen des Jahres 1848 stattfinden, die Gesellschaft war beisammen, da wurden durch die am Hof aufgeführte Tragödie alle theatralischen Vorstellungen unterbrochen, und Stöger konnte seine Bühne erst am 11. November eröffnen. Durch diese gezwungenen fünfwöchentlichen Ferien gerieth er schon vor Beginn des Unternehmens in pekuniäre Verlegenheiten. Rechnet man hinzu, daß unter dem Drucke des Belagerungszustandes die Bevölkerung wenig Verlangen nach theatralischen Erheiterungen trug, so wird man es begreiflich finden, daß Stöger ungeachtet aller Mühe und ungeachtet der wirklich vorzüglichen Leistungen seiner Bühne, bald Alles, was er in Prag erworben, wieder eingebüßt hatte und sich bereits am 15. März 1849 genöthigt sah, das Theater zu schließen und den Pachtvertrag zu lösen.

Während dieser kurzen Periode kamen folgende neue Opern zur Aufführung: Am 23. November 1848 „Der Blitz“ von Halévy (9 Mal), am 28. Dezember „Haydée“ von Auber (7 Mal), am 7. Februar 1849 „Zum Großadmiral“ von Lortzing unter persönlicher Leitung des Komponisten (7 Mal), am 23. Februar „Linda von Chamounix“ von Donizetti (3 Mal). Dann an älteren Opern: „Das Nachtlager in Granada“, in welcher Oper das Violin-Solo von dem damals im Orchester angestellten, noch

*) Vergl.: J. 1862 Nr. 40, S. 625, Nr. 48, S. 673, Nr. 51, S. 801 und J. 1863 Nr. 8, Seite 118.

ganz jungen Ferdinand Laub gespielt wurde, (3 Mal), „Czaar und Zimmermann“ (2 Mal), und „Marie, die Tochter des Regiments“ (1 Mal).

Das Opernpersonal bestand aus den Damen: Mathilde Hellwig (gegenwärtig Fr. v. Vivenot), Louise Mayer (gegenwärtig Frau Dustmann), damals noch ganz Anfängerin, und Laura Rudini; dann aus den HH. Perretti, Thurwald (Tenore), Haimer und Radl (Bässe). Als Kapellmeister kam Hr. Stegmayer, gegenwärtig Chormeister der Singakademie, aus Leipzig.

Zu den vorzüglichsten Mitgliedern des Schauspiels gehörte das später von Carl engagirte Ehepaar Heese, Fr. Bender, eine zu wenig beachtete Schauspielerin im Fache der Anstandsdamen, die sich das Burgtheater damals nicht hätte sollen entgehen lassen (sie ist seitdem gestorben), Hr. Renner (gestorben), Hr. Schnitzer (gestorben), Hr. Bergmann, gegenwärtig an der Wien, und Hr. Buchwald. Das Repertoir bestand zum größeren Theil aus französischen Uebersetzungen im Genre des Melodrams und Lustspiels. Zwei Stücke dieser Gattungen sind uns wegen der trefflichen Darstellung der oben Genannten noch ganz frisch in der Erinnerung, nämlich „Les carrières de montmartre“, ein Melodrama der Porte St. Martin und „Le réveil du lion“, ein feines Lustspiel des Gymnase.

Die Hauptvertreter der Posse waren die HH. Weiß und Rufa und die Damen Rudini und Emma Zöllner. Erstere, gegenwärtig an der Wien, kam von Preßburg und debütirte am 8. Dezember 1848 in der Titelrolle eines neuen Zauberspiels von Schikh: „Aenneli“; die zweite, gegenwärtig im Kaitheater, debütirte Anfangs des Jahres 1849, wenn wir nicht irren, in der „eleganten Bräumeisterin“. Als zweiter Kapellmeister fungirte Hr. Binder. Die Regie führte der alte Philipp Zöllner (vor Kurzem gestorben). Als Balletmeister war Hr. Raab engagirt, dessen Pantomime „Das Haustheater der Nymphen“ mit Musik von Titl einen anhaltenden Erfolg errang. Dekorateur war Hr. Jachimowicz, Maschinist Hr. Weber.

Am 18. März 1849 begannen die Vorstellungen wieder unter der Leitung Franz Pokorny's. Die Regie übernahm wieder Hr. Wilhelm Just, als Komiker trat wieder Hr. Feichtinger in seine Rechte und wurde der (kürzlich verstorbene) Tomaselli engagirt; als Lokalsängerin blieb Frl. Zöllner; als Kapellmeister trat wieder Hr. Binder ein. Zuweilen wurden auch Stücke von der Gesellschaft des Theaters an der Wien in der Josefstadt aufgeführt. Eine Tänzergesellschaft unter der Leitung des Hrn. Crombé (in den Dreißiger-Jahren erster Tänzer am Kärntnerthortheater) gab mehrere Pantomimen mit gutem Erfolg. Unter den Mitgliedern derselben befand sich auch das Ehepaar Kilanyi. Auch Klischnigg gastirte während dieser Zeit.

Zu Anfang des Jahres 1850 schloß Pokorny einen Vertrag mit Hrn. Georg Megerle (ehemals Barbier, dann Theaterdirektor in Preßburg, welcher das Theater in der Josefstadt auf sechs Jahre pachtete) und starb bald darauf am 5. August, seinen Kindern die stark verschuldeten Theater an der Wien und in der Josefstadt und dem ältesten, Alois, auch noch die Direktion der erstgenannten Bühne überlassend.

Megerle begann seine Direktion am 20. Mai mit dem von seiner Frau nach dem Ungarischen des Szigligeti bearbeiteten Schauspiel „Der Deserteur“, und zwar in der Hernalser Arena.

Diese Arena war bereits im Jahre 1848 entstanden. Als nach den Maitagen Pokorny das Theater in der Josefstadt zu schließen sich genöthigt sah, fand sich ein Theil der Gesellschaft brodlos. Es bildete sich ein Komité (wenn wir uns recht erinnern aus den Schauspielern Just, Wimmer und Fröhlich), und dieses erhielt die Bewilligung (zu dieser Zeit war das „Bewilligen“ an der Tagesordnung), auf Aktien und mit Hilfe von Verlosungen eine Arena zu erbauen und darin theatralische Vorstellungen zu geben, was auch bis zu den Oktobertagen geschah. Als nach dem Rücktritt Stöger's Pokorny wieder das Theater in der Josefstadt übernahm, brachte er zugleich die Arena an sich, auf welcher auch im Laufe des Sommers 1849 gespielt wurde. Megerle pachtete dieselbe mit dem Theater, ließ sie neu herrichten und begann, wie wir oben gesagt haben, daselbst seine Vorstellungen.

Während der vierjährigen Herrschaft Megerle's dürfte die wichtige Stelle eines Regisseurs faktisch unbesetzt geblieben sein, wenigstens ließ die Erbärmlichkeit der Vorstellungen darauf schließen. Kapellmeister war Hr. Storch die ganze Zeit und Hr. Binder bis zum Jahre 1851, wo er in's Carltheater engagirt wurde. Statt seiner kam Hr. Krähmer, später Hr. Metzger, und endlich Hr. Hopp. Balletmeister war Hr. Rainoldi, dann

Hr. Raab, dann Hr. Schadezky, dann Frl. Johanna Müller, dann Hr. Franz Weiß; Dekorateur Hr. Jachimowicz, später Hr. Räbiger, Sekretär Hr. Kupelwieser. Unter dem Personal befanden sich ganz brauchbare Individuen, doch standen sie immer vereinzelt und verschwanden daher in dem Wuste des Unbrauchbaren. Es waren der Reihe nach engagirt als Lokalsängerin: Frl. Ammesberger, Frl. Wölfle (beide gestorben), Frl. Geistinger, Frl. Lingg; als Liebhaberin: Frl. Betty Müller, Fr. Dunst, Fr. Kanet, Frl. Riondé; als Komiker: die HH. Feichtinger (bis Ende 1850, wo er von Laube als Garderobeinspektor am Burgtheater angestellt wurde), Schlick, Schönau, Riener, Niklas, Tomaselli, Haller, Köck, Kottaun, Spiro und Weiß (Letzterer jedoch immer nur über die Wintermonate, weil er sich stets geweigert hat, in der Arena zu spielen, und auch wirklich während seiner ganzen Schauspielerlaufbahn nie eine solche betreten hat), als Liebhaber die HH. Buel, Leuchert, Neumann, als Väter: Hr. Böck, Hr. Wilke, 2c. Unter den Gastspielen dieser ist nur das der Fr. Adele Beckmann, jenes der Fr. Weiß mit ihren 48 Tänzerinnen und allenfalls noch das der bekannten drei Zwerge erwähnenswerth.

Das Repertoir bestand aus Schauerdramen, Pantomimen und Possen. Unter den letzteren ist während dieser langen Periode nur eine einzige zum eigentlichen Kassastück geworden, nämlich der am 24. August 1850 in der Arena zum ersten Mal gegebene „Letzte Zwanziger“ von Kola, Musik von Binder. Das Stück kann zu den albernsten gezählt werden, und verdankte seinen Erfolg nur einigen Kouplet- und Dialogwitzen und der verhältnißmäßig ziemlich brillanten Ausstattung; es wurde 111 Mal gegeben. Unter den Schauspielen hatte „Onkel Tom's Hütte“ nach dem bekannten gleichnamigen Roman (19. Februar 1853) den meisten Erfolg und erlebte 55 Aufführungen. Auch mit der Oper wurde ein schüchterner Versuch gemacht, der sich jedoch auf eine Vorstellung von „Czar und Zimmermann“ im Theater und auf zwei Aufführungen des Weber'schen „Freischütz“ in der Arena beschränkte. Die Namen der Sänger, welche dabei mitwirkten, können wir füglich mit Stillschweigen übergehen.

Diese vier Jahre unter Megerle sind die trostlosesten in der Geschichte dieses schon so oft heimgesuchten Theaters. Unkenntniß des Geschäftes, Unordnung in der Verwaltung, Trägheit, Mangel jeglicher Bildung und jeglichen Verständnisses, das waren die Haupteigenschaften der Megerle'schen Direktion. Das Theater sank immer tiefer, das Geschäft ging immer schlechter. Ein Apotheker aus der Josefstadt, Hr. Branz, wollte den Mäcen spielen und Hrn. Megerle aufhelfen; es gelang nicht und er büßte einen Theil seines Vermögens ein. Eine beinahe komische Episode um diese Zeit bildet ein Kaufvertrag, welcher zwischen Hrn. Potorny als Verkäufer und Hrn. Megerle als Käufer des Theaters in der Josefstadt abgeschlossen wurde.

Endlich im Sommer 1854 erreichte der Zustand seinen Kulminationspunkt. Zur Unordnung gesellte sich der ausgesprochene Bankerott. Megerle, der sich immer mehr und mehr dem Trunke ergeben hatte, kam in den Schuldenarrest, wo er bald nachher starb. *)

Vom 28. Juli an blieb das Theater durch sieben Wochen geschlossen. Die Konkursmasse wählte ein Komité, bestehend aus den HH. Laurenz Weiß, Valentin Trablé und Sebastian Schamberger. Dieses setzte den Schauspieler J. Swoboda als artistischen Leiter an die Spitze und eröffnete wieder das Theater am 16. September mit Meisl's „Schwarze Frau.“ Unter dieser Leitung wurde den Winter über bis Ende März 1855 fortgespielt, und wenn auch keine brillanten Geschäfte gemacht, so doch wenigstens nicht verhungert. Die Kapellmeister Storch und Metzger blieben. Als Balletmeister trat Hr. Stöckl ein. Unter dem Personal dieser Epoche ist der Komiker Hr. v. Fielitz erwähnenswerth. Am 31. März wurden die Vorstellungen mit Raimund's „Mädchen aus der Feenwelt“ beendet, am 29. Mai wurde das Theater versteigert und Hrn. Johann Hoffmann, vormals Opernsänger, dann Theaterdirektor in Frankfurt a. M. und in Prag, zuerkannt, welcher auch von Pokorny das Privilegium an sich brachte, das Theater renovirt ließ, und es am 29. September mit einem Prolog von Hickl, gesprochen von Hrn. Fürst, und dem Schauspiel von Ponsard „Geld und Ehre“ wieder eröffnete.

*) Diesem Manne hatte man noch in den letzten Jahren die Leitung des Theaters in Krakau mit einer Subvention von 6000 fl. übergeben!

Das Personal zählte Anfangs ganz tüchtige Kräfte für das Lust- und Schauspiel, wie z. B. die Damen: Rönnenkamp, Barbieri, Müller, Raab; die HH. Dorn, Leuchert, Schnitzer, Mejo, Lehmann, allein es fehlte eine gute Wahl der Stücke, eine entsprechende Vertheilung der Rollen, ein ineinandergreifendes Ensemble, eine sachverständige Regie, mit einem Wort: eine tüchtige Leitung. Bald zerstreuten sich die bessern Kräfte nach allen vier Winden und das Repertoir beschränkte sich, einzelne Fälle ausgenommen, auf die Posse und das Schauerdrama. Auch auf diesem Gebiete waren übrigens einzelne gute Kräfte vorhanden, wie Ignaz Weiß (gestorben), Eduard Weiß, Jungwirth, Schönau, Tomaselli (gestorben), u. s. w., allein einem entsprechenden Ensemble begegnete man doch nie.

Im Jahre 1857 erbaute Direktor Hoffmann in Neulerchenfeld eine hölzerne Bude, in welcher es im Frühjahr und Herbst sehr kalt, im Sommer sehr heiß, und zu jeder Zeit sehr dunkel ist, und gab ihr den stolzen Namen „Thalia-Theater". Im selben Jahr wurde auch ein Versuch mit der Oper gemacht, theils in der Josefstadt, theils im Thalia-Theater. Es kamen zur Aufführung: „Raymond" („Le secret de la reine") von Thomas (18 Mal), „Marco Spada" von Auber (10 Mal); am 28. August im Thaliatheater zum ersten Mal in Wien Wagner's „Tannhäuser" (34 Mal), „Der Troubadour" von Verdi (10 Mal), „Santa Chiara" vom Herzog v. Koburg (6 Mal), „Die Weiber von Weinsberg" von Schmidt (2 Mal). Von älteren Opern nur „Der Freischütz". Das Personal bestand aus den Damen Liewen, Diamonti, Fridlowsky, und den HH. Kaminski, Lukes, Patzelt, Groß, Eckhart und Reichmann; Kapellmeister: Stolz. Im März 1858 wurde die Oper wieder aufgelöst.

Nennenswerthe Gastspiele waren: Die ungarische Schauspielgesellschaft (21 Stücke, 40 Mal), Frl. Gallmeier (3 Rollen 37 Mal im Jahre 1856), Pepita de Oliva (57 Mal), Klischnigg (46 Mal), die Rossi'sche italienische Schauspielgesellschaft (20 Mal), Hr. Paul Hoffmann mit seinen geologischen und astronomischen Bildern (114 Mal), die chinesischen Zwerge (23 Mal), Hr. Bosco (20 Mal).

Die Stücke, welche seit der Hoffmann'schen Direktion das meiste Glück gemacht haben, sind: „Die beiden Grafel" von Fr. Megerle (60 Mal), „Der Wirth von Hetzendorf" von Böhm (48 Mal), „Ein Wiener Dienstbote" von Berg (89 Mal), und „Zwei Mann von Heß" von Langer (48 Mal).

Bei Beginn seiner Direktion hatte Hr. Hofmann einen „Dramaturgen" engagirt: zuerst Hrn. Hickel aus Prag, der jedoch gleich starb, und dann Hrn. Weidmann, der es indeß in dieser Stellung nicht lange aushielt. Als Sekretär wurde Hr. Kupelwieser, der gewissermaßen schon zum Inventar des Theaters gehört, wieder engagirt. Ober-Regisseur (?) ist noch immer Hr. Forst, und Regisseur Hr. Conradi. Als Kapellmeister war zuerst Hr. Stolz, dann Hr. Hopp, und endlich Hr. Storch, der noch gegenwärtig thätig ist, engagirt, Balletmeister war Hr. Raab, dann Hr. Stöckl, dann Hr. Kilanyi und seit dem Tode des letzteren ist Fr. Kilanyi Ballettmeisterin.

In den letzten Jahren wird in der Josefstadt nicht mehr experimentirt. Im Winter wird die Bühne durch die HH. Berg und Konsorten versorgt, für den Sommer schafft Fr. Megerle einige Spektakelstücke für das Thalia-Theater, in welchem dann gewöhnlich Vierfüßler die Hauptrollen haben. Das Ensemble ist in letzter Zeit oft ein recht befriedigendes, und daß einzelne gute Kräfte da sind, haben wir bereits erwähnt. Trotzdem gehen die Geschäfte schlecht, die Gagen werden nicht regelmäßig gezahlt, der Direktor ist, wenn auch nicht unter gesetzlicher Kuratel, so doch faktisch unter der Kuratel eines seiner Mitglieder, der zugleich sein Hauptgläubiger ist. Das ganze Geschäft lebt von heute auf morgen.

Wird Hr. Hoffmann je das Josefstädter Theater wieder empor bringen? Wir bezweifeln es nach seiner bisherigen mehr als siebenjährigen Leitung. Wird der Direktor, der nach ihm kommen wird, es wohl verstehen, das Publikum zu befriedigen und aus seiner Direktion ein gutes, rentables Geschäft zu machen? Ist es überhaupt möglich in der Josefstadt dahin zu gelangen? — Das sind Fragen, die nicht wir zu beantworten haben, sondern derjenige, welcher es in einigen Jahrzehenten vielleicht unternehmen wird, diese historische Skizze fortzusetzen.

Ueber Charakter und Vortrag einiger Beethoven'scher Klaviersonaten.

Von **Karl van Bruyck.**

(Fortsetzung.) *)

Sonate in D. op. 28.

Daß die Kunst der Komödie in manchem Betracht eine noch größere sei, als jene der Tragödie, ist anerkannt; so ist das Genie, welches das vorliegende Werk schaffen konnte, kein geringeres, als dasjenige, aus welchem die Sonate pathétique oder die Wundersonate in D-moll hervorging (so wie auch die achte Symphonie nicht nur auf gleicher geistiger Höhe mit der, obwohl göttlichen C-moll-Symphonie, sondern meines Erachtens noch höher steht). Der Geist, die Erfindungskraft, welche nur allein in diesem einen Werke stecken, können gar nicht genug bewundert werden. Man sehe nur allein den Anfang dieser Sonate: wie deutlich spricht er es aus, daß sein Schöpfer sich nicht die Feder gespitzt und das Papier zurecht gelegt hat mit dem Vorsatz — nun eine Sonate zu schreiben, sondern daß ihm eben irgend wo, irgend wann etwas — „eingefallen" ist, nämlich das Motiv, mit welchem die Sonate beginnt, und daß aus diesem Einfall eben nach und nach die Sonate selber „entstanden" ist. Es ist in dieser Sonate, wie freilich in der unendlichen Mehrzahl der Beethoven'schen Werke, kein Takt, kein Ton, der nicht vom Genie eingegeben wäre, der nicht den Stempel der innersten Nothwendigkeit an sich trüge, und in solchen Werken läßt sich so recht in concreto das Urgeheimniß der menschlichen Existenz überhaupt, nämlich die innigste Verknüpfung der höchsten Freiheit mit der reinsten Gesetzmäßigkeit belauschen. Nicht nur die Genialität in der Erfindung des Einzelnen, im Bau der einzelnen Sätze ist bewundernswerth, sondern auch die (freilich nur natur- und kunstnothwendige) Genialität, mit welcher (wie in der Es-dur-Sonate, dem Seitenstück zu dieser) die, in Worten nicht auszusprechende, Grundidee des ganzen Werkes in der Folge der einzelnen Sätze zu einem gesteigerten Ausdruck kommt.

Der Charakter des ersten Satzes ist ein heiter-kontemplativer: nur hin und wieder taucht erst ein Zug keckeren Humors auf, wie in der übermüthigen Triolen- und Quintolenfigur im Mittelsatz des ersten Theiles und in dem reizend neckischen Spiel am Schlusse desselben; der zweite, der sogenannte Durchführungstheil spielt sogar ein wenig in's Ernste hinüber; doch ist dieser Ernst, um mich so auszudrücken, ein rein musikalischer, ohne tiefere Resonanz des Gemüthes, was auch der Vortragende wissen (das heißt empfinden) muß, daher er sich nicht zu allzu heftigen Akzenten hinreißen lassen darf. Der zweite Satz stimmt zwar in ernstem Tone an und schließt auch in solchem, doch ist es kein schmerzvoller, tragischer Ton, sondern nur ein kontemplativ elegischer, ein Ton sanfter Klage, stiller Resignation; nur darum auch konnte Beethoven den mehr an der Oberfläche spielenden, als in die Tiefe hinabdringenden Ernst, gleichsam sich selbst verspottend, mit dem launigen Spiel der ersten Variation unterbrechen. Das Scherzo dieser Sonate gehört zu den genialsten, die Beethoven geschrieben hat. Man könnte es fast eine kleine Apologie des Tones fis nennen, denn man merke auf die Rolle, welche dieser Ton im Scherzo und dann vollends in dem so einfach aufsehenden und doch so genialen Trio spielt. Im letzten Satz endlich springen alle guten Geister des Humors empor und verschlingen sich zu einem bacchanalisch munteren, doch aber in jeder Bewegung von der zartesten Grazie geleiteten Reigen. Die Feinheit des Humors, mit welchem jeder Zug dieser wunderbaren Komposition gewürzt ist, scheint, wie der Humor der Shakespeare'schen Gestalten, für alle Zeiten unerreichbar, unnachahmlich. Wo wir auch in den Werken späterer Komponisten Zügen wirklichen Humors begegnen, z. B. in dem alla Burla der Fis-moll-Sonate von Schumann, da fehlt doch wieder dieses ruhige Maaß, diese sittliche Grazie.

Zeigt die Tragödie den Menschen unter dem Gesetze der ehernen Nothwendigkeit, so zeigt ihn dagegen die Komödie in seiner Freiheit. Und fordert die Schöpfung einer echten Komödie fast noch einen höheren Genius, als jene der Tragödie, so ist auch die Gabe der Darstellung des Komischen, Humoristischen vielleicht noch seltener, als jene des Tragischen, Pathetischen. Jene Sonate, ein Prototyp musikalischen Humors, fordert eine Freiheit des Vortrags, wie kaum ein anderes der Beethoven'schen Klavierwerke: dabei besteht aber die Schwierigkeit der künstlerischen Aufgabe darin, daß diese Freiheit nie gewisse zarte Grenzen überschreite, daß sie wohl (den Zustand der schöpferischen Phantasie widerspiegelnd) die Caprice zur Erscheinung bringe, aber nicht zur Karrikatur werde. Im ersten Satze zwar, der noch einen sehr gehaltenen Charakter hat, muß auch der Vortrag noch ziemlich strenge gebunden sein

*) Siehe Nr. 9, S. 132.

er muß sich sogar im Ganzen in einem recht gleichmäßigen, ruhigen Strom dahinbewegen, und bis gegen den Schluß des ersten Theiles hin ist nur an zwei Stellen einiger Grund zu leichten Temposchwankungen vorhanden: nämlich in den ersten Takten der zweiten Seite, wo die Schläge im Baß nicht in ganz strengem Zeitmaß, sondern ein wenig präzipitirt, die Takte: 5 bis 8 aber ein wenig angehalten werden mögen, wo dann Takt 8 mit einer gewissen Ostentation in das bewegtere Zeitmaß zurückleitet; eben so mögen die Schläge vor und zwischen den erwähnten Trioten-Quintolen-Läufen ein wenig über das Zeitmaß angehalten, diese dagegen wie außer dem Zeitmaß gespielt werden. Durchaus mit großer Freiheit der Bewegung aber muß der ganze Schlußsatz des ersten Theiles von da an gespielt werden, wo die Dominante als Tonart feststeht (also vom sechsten Takt des vierten Systems, Seite 3), und zwar meines Erachtens so, daß das Zeitmaß in den ersten vier Takten der achttaktigen Melodie immer ein wenig wächst, um in den zweiten vier Takten wieder ein wenig abzunehmen; die begleitenden Viertelschläge aber müssen, wie oben in der Fis-moll, und in allen ähnlichen Stellen, wenn sie sich nicht unerträglich steif ausnehmen sollen, durchaus etwas präzipitirt gespielt werden; nur so kommt meines Erachtens der zarte Humor dieser Stelle zum Ausdruck. Mit dem Eintritt des zweiten Theiles muß sich auch sogleich das Zeitmaß wieder feststellen und so bis zur Fermate in Fis-dur behaupten.

Von der viertaktigen Reminiscenz in H-dur und H-moll an den A-dur-Schluß des ersten Theiles gilt natürlich, den Vortrag betreffend, das Gleiche, was von diesem bemerkt wurde; insbesonders mag man das letzte syncopirte e ein wenig zögernd in das auflösende dis und d hinabsinken lassen. Wie genial ist diese Rückleitung nach dem Hauptsatz, wie genial dann der Schluß! Dieses fünfmalige Wiederholen der Schlußtakte der Hauptmelodie, diese auf das dritte Viertel gelegten, durch die Dreiklangharmonie aufwärtssteigenden Sforzando-Schläge, diese Führung der Mittelstimme im ersten Baß, während der zweite Baß 21 Takte lang immer leise auf dem d der Kontra-Oktave forthämmert, endlich dieses Ausklingen, nur Beethoven'schem Genie konnte dergleichen einfallen, nur bei ihm nimmt sich dies Alles so aus, daß man mitten in der scheinbarsten Willkür fühlt: alles das kann gar nicht anders sein.

Und nun der reizende zweite Satz. Wie gesagt, er darf auch vom Spieler nicht zu ernst genommen werden, mehr gleichsam in erzählendem Tone. Und nun gar die erste Variation. Diese, ich gestehe es, denke ich mir ganz á la Capriccio gespielt; die Figur, mit welcher die Variation beginnt, in tempo fermo, die darauffolgende Triolen-Figur in tempo rubato gespielt. Die Variation macht, so vorgetragen, einen ganz eigenthümlichen Effekt.

Es ist sonst nicht Beethoven's Art, bei Variationen das Thema selbst zu wiederholen; hier thut er es, vielleicht um den Grundton, von dem er so weit abgewichen, wieder zu befestigen. Ueber den Vortrag des Folgenden aber bis zum letzten Abschnitt ist kaum etwas zu bemerken; dieser letzte, mit der drittmaligen, diesmal aber nur embryonischen Wiederholung des Themas anhebende Abschnitt ist wohl vor allem in etwas gemessenerem Zeitmaß zu spielen; denn jetzt ist es wirklich Ernst, man fühlt dies schon an der blos akkordlichen, nicht mehr in leicht beweglichen Sechzehnteln einhertrippelnden Begleitung; zwar will die Scherzfigur der ersten Variation wieder ihr Haupt erheben, aber nur trüb verneinend schüttelt sie ihre Locken, sinkt abwärts, immer abwärts in die Nacht und in Tönen des tiefsten Ernstes schließt der Satz.

Aber mit munterster Laune reißt uns der Genius in dem Scherzo aller Scherzi gleich wieder in die freien Regionen des Scherzi, denen dieses Werk entsprungen ist. Im Vortrag desselben ist vor allem das strenge Hinabziehen der mit Schleifbogen verbundenen Halbnoten genau zu beachten: man unterscheide genau: diese, in Oktavenintervallen abwärts steigenden, mit p und Schleifbogen bezeichneten Halbnoten müssen wie Magnetsteine aneinander schießen, an den andern Stellen aber, wo sie mit f bezeichnet sind und diese Bindebogen fehlen, müssen sie trocken und hart, jeder Ton, jeder Schlag für sich allein klingen; das Pedale muß, diesen Ausdruck zu fördern, das Seinige dazu thun: an der ersten Stelle muß es in den ersten zwei Takten gehoben sein, dann läßt man es rasch fallen und hält es in den nächsten zwei Takten wieder gehoben; an der zweiten Stelle aber hebe man es im ersten Takt, damit der Akkord heller klinge, im nächsten Takte läßt man es fallen, hebt es im dritten Takte wieder und läßt es im vierten wieder fallen. Die mit crescendo bezeichnete Stelle im zweiten Theil muß offenbar auch urgendo gespielt werden. Sehr ruhig setzt dann das $\frac{fis}{d}$ wieder ein und wandert wieder, wie mit einer gewissen Feierlichkeit durch die vier Oktaven hinab; dann aber, wo

der Akkord dreistimmig im fortissimo und wie in kanonartiger Ablösung auftritt, muß er, denke ich, wie ein brausender Katarakt hinabstürzen und die darauf folgende Stelle muß, im Zeitmaß immer schneller werdend, recht toll klingen. In dem darauffolgenden, so überaus sinnigen Trio achte man ja darauf, das sehnsüchtig rufende, zuletzt auch mit sforzando bezeichnete fis recht hell durchklingen zu lassen. Nach meiner Meinung müssen auch die vier Takte in D-dur im zweiten Theil im Tempo etwas andringend, die folgenden vier in H-moll dagegen wieder etwas abfallend klingen, besonders das zweite Mal vor der Wiederholung des Scherzo.

In dem so überaus köstlichen Finale beachte man nur zunächst wieder die Tempobezeichnung: Allegro ma non troppo. Alles muß zunächst wie ein holdes, leichtes, graziöses Spiel klingen. Nur die brausende, den ersten Seitensatz in A-dur abschließende und die Rückkehr zum Hauptsatz einleitende Sechzehntelfigur muß etwas freier einherstürmen, eben so und noch mehr bei der zweiten Wiederholung in Pseudo-Moll. Die Stelle, wo das früher immer vom Baß vorgetragene wiegende Hauptmotiv jetzt gleichsam umgekehrt in der Oberstimme erscheint und vom Baß in neckischen Sprüngen begleitet wird, muß ziemlich frei gespielt werden, um so gebundener dagegen, im strengsten Gleichmaß die darauf folgende, mit so großer Kunst durchgeführte Entwicklung. Höchst merkwürdig ist die Stelle, wo das Thema im Baß in G-dur pianissimo auftritt und die Oberstimmen immer kurze Schläge dazwischen werfen, auch im Vortrage dieser Stelle muß eine gewisse Freiheit walten; so mag das Tempo bei den mit crescendo bezeichneten, nach A-dur überleitenden Takten ein wenig urgirt werden; beim Eintritt des A-dur wieder festes, ruhiges Tempo, das aber die ganze folgende Steigerung hindurch immer ein wenig beschleunigt wird.

Der kodaartige Schluß leidet an dem einzigen Uebelstand, daß er übermäßig schwer auszuführen ist; nur die höchste Virtuosität wird dieses Figurenspiel so bewältigen können, daß diesem Schlusse auch sein Humor bewahrt bleibt.

Rubinstein's „Feramors" in Dresden.

Zum ersten Male aufgeführt am Dresdner Hoftheater am 24. Februar.

P. — Derselbe Stoff ist schon früher zu verschiedenen musikalischen Zwecken ausgebeutet worden, doch hat davon nur Schumann's „Paradies und Peri" einen bleibenden Werth erlangt, während z. B. Spontini's Singspiel „Lalla Rookh" oder später dessen „Nurmahal" bereits wieder verschwunden sind. Die Ursache hievon liegt jedenfalls darin, daß man die an und für sich dramatisch arme Handlung der Moore'schen Dichtung, Erlebnisse und Abenteuer der Lalla Rookh, der Tochter des Beherrschers von Indien, auf ihrer Reise von Delhi nach Kaschmir zur Verheiratung mit ihrem Verlobten, dem König der Bucharei, als Hauptinhalt der dramatischen Dichtung benutzte, während hingegen Schumann diese Seite der Dichtung ganz unberührt ließ, dafür den eigentlichen poetisch und musikalisch farbenreichen Stoff der vier Romanzen der Moore'schen Dichtung ausbeutete und eines der besseren Werke damit schuf, welche sein Talent uns schenkte. Diese vier Romanzen singt der Sänger Feramors an den verschiedenen Rastst ationen der Prinzessin auf ihrer Reise und gewinnt sich dadurch die Liebe derselben. Dieser Sänger, angeblich vom Könige der Prinzessin entgegengesendet, ist aber der König selbst, der seine Braut vor seiner Verheiratung kennen lernen will.

Von diesen vier Romanzen benützt Rodenberg, der Verfasser unseres Textbuches, nur die eine, welche Schumann hinwegließ, den übrigen Gang der Handlung aber verfolgt er im Wesentlichen genau nach Moore. Hiedurch befand sich der Operntext-Dichter in einer sehr ungünstigen Lage dem lyrisch-epischen Dichter gegenüber, denn dieser konnte durch die Macht des Wortes wirken, während der dramatische Dichter Figuren und Situationen zeichnen sollte, zu denen aber die Handlung kein Material bot. Um dies zu realisiren, verwandelte Rodenberg den Großvezier Fadladin in einen komischen und die Hassia in einen naiven Charakter, ohne jedoch beide wirklich zu dem zu gestalten, was sie sein sollten, denn der einen Figur fehlt hier das echt komische Element, während der andern das kecke naive abgeht, wodurch die beabsichtigten Gegensätze zu den beiden idealen Hauptpersonen verloren gehen. Außerdem fehlt dem Drama der Hauptstützpunkt, die gründliche Motivirung der Liebe der Lalla Rookh zu dem Sänger Feramors, deren Ursache bei

Rodenberg viel zu wenig erkennbar und hervorgehoben erscheint, um richtig verstanden zu werden; dagegen wird die Aufmerksamkeit weit über die Gebühr auf Nebensächliches gelenkt und dadurch vom Schwerpunkt der Handlung abgezogen, dem Komponisten aber damit ein Ballast von Worten zur musikalischen Behandlung gegeben, der mehr hemmend als fördernd gewirkt hat. Wenn der Dichter dadurch den Mangel an ausgeprägter Charakteristik verdecken wollte, so hat er damit das Gegentheil erzielt, es erscheint Alles zu lang und ausgedehnt in Situation und Stimmung. Dennoch zeigt die Textdichtung ein entschiedenes poetisches Talent, warme Empfindung, Gewandtheit und Takt in Sprache und Ausdruck.

Daß sich die Musik den dichterischen Elementen anschließt, muß natürlich erwartet werden, und somit trifft auch den musikalischen Theil derselbe Vorwurf, welcher dem poetischen gemacht wurde, nämlich der des Mangels an scharf gezeichneten musikalischen Gedanken, einer zu großen Breite einzelner Momente und einer gewissen süß einförmigen Stimmung, die sich über die ganze Oper lagert. Auch fehlen im musikalischen Theil die steigernden Motive und schönen Gegensätze. Trotzdem ist aber die Musik zu „Feramors“ die That eines bedeutenden Talentes, welches aber unverantwortlich leichtsinnig mit demselben umgeht, denn bei größerer Gewissenhaftigkeit und strengerer Selbstkritik hätte sicher der Komponist Alles von selbst vermieden, was jetzt störend den Hörer beeinflußt. Es hätte so ein Werk entstehen können, das epochemachend in der Gegenwart hervorgetreten wäre. So aber, wie es jetzt erscheint, wird es sich wohl einige Zeit halten, aber nicht nachhaltig wirken. Vor Allem muß Rubinstein davon abstehen, nur formelle, nicht motivirte Repetitionen der Hauptgedanken zu bringen, wie sie z. B. in der ersten Szene des Fadladin ꝛc. sich mehrfach zeigen, weil dadurch der Hörer ermüdet und die Situation unnöthig aufgehalten wird. Eben so wirkt, als unnützer Epilog, der Schluß der letzten Szene im dritten Akt mehr lähmend als erfrischend.

Reich an originellen Schönheiten ist fast der ganze erste Akt, darunter wieder die Balletmusik hervortretend, während hingegen die zweite Hälfte der Romanze des „Feramors“ zu lang und monoton erscheint. Dafür ist das folgende Ensemblestück, wie auch die ganze Schlußszene des ersten Aktes sehr wirkungsvoll. Nicht minder ist dies im zweiten Akte mit dem Liebesduett zwischen der Prinzessin und dem Sänger und im dritten Akt mit der ersten Szene der Lalla Rookh und dem sich daran schließenden Frauenchor, sowie der Schleier-Arie der Hafisa der Fall, welche hier sämmtlich zündend wirkten.

Die Ausstattung, sowie die Inszenirung war in Dekorationen und Kostümen völlig neu und höchst brillant. Sänger, Ballet und Orchester leisteten sehr Lobenswerthes. Hr. Schnorr v. Carolsfeld sang den Feramors, Fr. Jauner-Krall die Lalla Rookh, Fr. Krebs-Michalefi die Gespielin der Prinzessin, die HH. Freny und Degele den Fadladin und Khosru. Bei der ersten und dritten Vorstellung fand die Oper eine entschieden günstige Aufnahme, während die zweite eine ziemlich kühle war. Nach der seit Anfang März von Fr. Jauner-Krall angetretenen Urlaubszeit hat Frl. Baldamus die Lalla Rookh übernommen.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

20. Februar — 12. März: „Weibertreue“ (2 Mal). — „Fidelio“. — „Die Kaminfeger von London“. — „Die Hugenotten“. — „Der fliegende Holländer“. — „Der Nordstern“. — „Der Freischütz“. — „Monte Christo“ (2 Mal). — „Die weiße Frau“. — „Hans Heiling“. — „Eine Sylphide in Peking“. — „Die lustigen Weiber von Windsor“ (Falstaff: Hr. Hermanns a. G.) — „Margarethe“ (zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten). — „Robert der Teufel“. — „Rigoletto“. — „Die Jüdin“ (Eleasar: Hr. Groß a. G.) — „Karnevals-Abenteuer in Paris“. — Ein Mal: geschlossen wegen eines Hofnormatages, ein Mal: Festvorstellung zur Verfassungsfeier.

H—l. — Die erste und einzige Gastdarstellung des Hrn. Hermanns als Falstaff in der Nikolai'schen Oper hatte keinen glücklichen Erfolg. Die Haltung des Publikums war nicht geradezu ablehnend, aber passiv, und ein paar Hände mühten sich am Schlusse fruchtlos ab, einen Hervorruf zu bewirken.

Dem Spiele des Gastes fehlt es an lebendiger Unmittelbarkeit; was er bringt, zeigt von verständiger Anlage des Charakterbildes, und es traten auch einzelne Züge von sprechender charakteristischer Wahrheit, namentlich im Duett Falstaffs mit Fluth (Hr. Mayerhofer) hervor; allein der Darsteller ist nicht mit seiner Rolle lebendig Eins geworden, er bringt ihr nicht einen durchdringenden Humor entgegen, der das Bild in seiner Gesammtheit mit einer lebensvollen, packenden Wirklichkeit zu begaben vermöchte. Dabei entfaltet sich seine Stimme — in der Höhe eine matte Kopfstimme, in der Mittellage und Tiefe zwar kräftig, aber ohne

schöne Rundung — mit einer gewissen Mühsamkeit, die Intonation ist nicht tadellos, die Ausbildung mangelhaft. Uebrigens würden erst weitere Proben ein sicheres Urtheil rechtfertigen, ob Hr. Hermanns eine Lücke im Personale unserer Oper auszufüllen geeignet sei.

Hr. Hermanns hat es seither nicht versucht, jene weiteren Proben abzulegen, er hat sein Gastspiel nach der einen Rolle abgebrochen. Bezüglich der obenbesprochenen Vorstellung haben wir noch zu berichten, daß Frl. Bettelheim die früher von Frl. Sulzer dargestellte Rolle der Frau Reich übernommen hatte und selbe gesanglich und dramatisch mit gewohnter Korrektheit durchführte. Auch Hr. Lay genügte in der Rolle des Doktor Cajus.

In den letzten Tagen ist wieder der Grazer Tenorheld Hr. Groß als Rothanker verschrieben worden und hat als Eleasar (wie es scheint, ziemlich unglücklich) debütirt, angeblich, damit Hr. Ander den Wagner'schen Tristan mit Muße bewältigen könne. Zugleich ist von dem „Studium" der David'schen „Lalla Rookh" zeitweise die Rede. Bei der Schnelligkeit, der sich unsere Hofoper in der „Bereicherung" ihres Repertoirs befleißt, lassen sich die Tage oder Wochen, die uns noch von dieser Neuigkeit trennen, nicht leicht berechnen.

Einstweilen ist die so mühsam und dabei so unvollkommen zu Stande gebrachte Reprise von „Così fan tutte" nach zwei Wiederholungen in's Archiv zurückgewandert, und die weisen Männer, welche die musikalische Tagesgeschichte zum öffentlichen Gebrauche bearbeiten, werden nicht ermangeln, „Così fan tutte" wieder zu denjenigen Opern zu rechnen, die sich nicht auf dem Repertoir „halten"; — wie viel von dem Mißerfolg auf Rechnung der Darstellung (im Einzelnen wie im Ensemble) zu stehen kommt, darüber schweigen natürlich diese Geschichtsschreiber, das Publikum betet ihnen nach, und schließlich behalten die Theaterleitungen Recht, welche die ältere Opernliteratur mit so behaglich selbstbewußter Verachtung bei Seite liegen lassen.

Adelina Patti.

Zweite Rolle: Rosina im „Barbiere" am 8. März im Carltheater.

Eine „herzige" Rosina nennt sie ein geachteter musikalischer Feuilletonist, — und wir schließen uns nicht nur diesem Ausdrucke, sondern überhaupt seinem Urtheile über Frl. Patti an. Gibt es doch bis jetzt noch keine Meinungsverschiedenheit in Betreff des Patti-Fiebers, — jeder von uns trachtet sein musikalisches Gewissen rein zu erhalten von dem Verdachte, als schwärme er unbedingt für die kleine Singfee, als halte er sie für eine ausgemachte Gesangsgröße ersten Ranges, — und Jeder von uns schwärmt doch ganz leidlich und thut sich gütlich, zum mindesten in klug-bedingter Bewunderung.

Von entzückend-anmuthsvoller Wahrheit und natürlichster Niedlichkeit ist vor allem das Spiel der Patti als Rosina, von unnachahmlicher Wirkung namentlich der Ausdruck von Mißmuth, Ungeduld, Aerger und Langweile, da der Vormund-Plagegeist zuerst eintritt, und ihr stummes Spiel während seiner Arie, letzteres namentlich dadurch bemerklich, daß es im höchsten Grade wirkungsvoll und dabei äußerst diskret, den Sänger des Bartolo in keiner Weise irre machen oder stören kann, wie wir's bei mancher andern Rosina schon oft gesehen.

Von hinreißender Wirkung, wenngleich nicht so eminent wie ihr Spiel, ist der kleinen Primadonna Lerchensang. Ein herber Beigeschmack scheint allerdings von der frischen Stimme unzertrennlich; auch störte hin und wieder die Ueberladung des Partes mit theilweise ganz unrossinischen Passagen. Wo eine Stelle wiederholt vorkommt, da sollte die Künstlerin das erste Mal immer der originalen Schreibart die Ehre lassen und erst bei der Wiederholung variiren. Daß sie überdies mehrere Stellen ihrem hohen Sopranе anpassen mußte, ist begreiflich. Ihr Triller und der größte Theil ihrer Koloratur glänzten wieder in vollendeter Klarheit und Frische, ihr Vortrag erfreute wieder durch ungeschminkte Natürlichkeit, verbunden mit tüchtiger Schule.

Rechnet man die Uebertreibungen, deren sich Bartolo und Basilio wieder schuldig machten, einer leider in Italien und Deutschland gleichmäßig herrschenden verkehrten Ansicht über diese beiden Rollen zu, so läßt sich das Ensemble als ein befriedigendes erklären. Hr. Zacchi ist ein braver Figaro, Fr. Paßelt eine genügende Marzellina (nur waren sie und Basilio abscheulich geschminkt). — Hr. Carrion ist der Alte geblieben, aber nicht merklich älter geworden. Es ist

dieselbe Stimme, deren halbe Abwesenheit durch allerlei Manieren und Mienen verdeckt wird, dieselbe Affektation in Spiel und Haltung dieselbe gute Schule in einigen Passagen, dieselbe Nachlässigkeit in andern, dieselbe unangenehme Abwechslung zwischen brüskem Herausschreien der einen und affektirt unhörbarem Wegsäuseln der anderen Note.

Die ganze Aufführung ging rasch und frisch von Statten: das lebendige Zusammenspiel verdeckt die Schwächen der Einzelnen, — zum Unterschied mit unserer Hofoper, wo oft die tüchtigen Eigenschaften Einzelner den Abgang eines Gesammtstyles decken sollen.

Hr. Lehmann hatte zum ersten Akt des „Barbiere“ eine neue Dekoration aufgestellt, die recht hübsch „gedacht“ schien, aber recht schlecht gemalt war.

Kaitheater.

7. März: „Ein politischer Flüchtling“ Lustspiel von Hollpein; „Der Schuster wider Willen“, Posse mit Gesang, frei n. d. Französischen von Berla, Musik von Stenzl; „Schwiegerpapa“, Schwank von Salingré; „Die guten Freunde“, Parodie des Familiengemäldes „Nos intimes“, von Wall: sämmtliche Stücke in einem Akt, zum ersten Mal und zum Vortheile des Frl. Zöllner.

Φ. — Das Publikum des Kaitheaters hat den Usus, beinahe jede einaktige Novität am ersten Abend auszuzischen; ob sie gut oder schlecht, ob sie unterhaltend oder langweilig, ob sie gut oder mittelmäßig gespielt wurde, das Alles gilt gleich: wenn der Vorhang fällt, muß gezischt werden. Das ist so unser Herrenspaß am Kai. Direktion und Darsteller sind schon daran gewöhnt, und tragen dieses Schickfal mit dem größten Gleichmuth, denn sie wissen recht gut, daß so ein am ersten Abend ausgezischtes Stück an den folgenden Abenden oft sehr gefällt und oft seine zehn bis zwanzig Wiederholungen erlebt. Diesmal aber war es anders, aus dem Spaß wurde Ernst, das Publikum wurde wirklich böse, und zu dem Zischen gesellte sich noch das Verhöhnen und Verspotten. Wie es scheint, dürfte der zweite Abend auch nicht besser ausgefallen sein, da die vier Stückchen nicht mehr zum dritten Mal erschienen.

Was die Stücke selbst betrifft, so gehören sie allerdings nicht zu den guten, allein es sind auch schon weit schlechtere beifällig aufgenommen worden. Das erste, welches die Qualen und die Angst eines à tout prix Gutgesinnten schildert, der als Revolutionär eingesperrt wird, ist anspruchslos und in der trefflichen Darstellung, wie hier durch Knaak, Ascher, Weichelberger und Frl. Müller, recht unterhaltend. Das zweite ist unbedingt das schiechteste. Hr. Berla dürfte das Seine gethan haben, um die ohnehin wenig schmackhafte französische Speise vollends ungenießbar zu machen. Schade um die vorzügliche Leistung Rott's. Das erste Mal, daß er eine gute neue Rolle bekommt, muß gerade das Stück durchfallen. Das ist wirklich Pech! — „Schwiegerpapa“ (nicht von Salingré, sondern aus dem Französischen) wurde bereits im Original und in einer andern Uebersetzung hier gegeben, und hat wie das erste Stück, besonders wegen der guten Darstellung das harte Urtheil nicht verdient. — Den meisten Unwillen erregte das letzte Stück. Nachdem „Unsere Freunde“ in der Burg durchgefallen waren und es die Wenigsten gesehen hatten, so war die Wahl dieser Parodie eine verfehlte, weil das Stück für die Meisten ganz unverständlich blieb. Auch hat das jetzige Publikum keinen Sinn mehr und kein Verständniß für die Parodie. Manches war zu gedehnt, Anderes zu wenig parodirt, aber Einiges, wie z. B. die Szene zwischen der „tugendhaften“ Frau und ihrem Verfolger, von der Benefiziantin und dem Direktor trefflich gespielt, von echt parodistischem Talent Zeugniß gebend.

Josefstadt.

7. März zum ersten Male: „12 Uhr“ Bilder aus dem Wiener Volksleben in drei Abtheilungen von O. F. Berg. Musik von Storch.

G.— Die unfreiwillige Ruhe, die sich Hr. Berg in den Räumen des Landesgerichtes gönnen mußte, dürfte er kaum mehr zu beklagen geneigt sein, da er sich darin die Kränze zu einem Triumphzuge flocht, wie er ihm selbst für viel bessere Erzeugnisse noch nicht geworden. Die Josefstädter feiern ihren Liebling durch täglich gesteigerte Ovationen, und innerhalb des Bereiches der Josefstadt die Berechtigung dieser Ovationen anzuzweifeln, dürfte nicht rathsam sein. Wenn wir uns aber trotzdem erlauben, den Grund zu der enthusiastischen Aufnahme von „12 Uhr“ mehr im „Kikeriki“ als im Stücke selbst zu suchen, so werden wir nicht leicht auf Widerspruch stoßen.

Mehr als irgend ein anderes ist das Josefstädter Publikum seit langem gewöhnt, sich auf der Bühne als den noch einzigen übrigen, aber dafür unablässig ge-

neckten und gehudelten Pfleger von Hoch- und Biedersinn, als das „verkannte Genie“ in diesen Artikeln dargestellt zu sehn, und gefällt sich in der Rolle ganz vortrefflich. Der Schreiber von Volksstücken für die genannte Bühne braucht demnach nur dieser schwachen Seite seiner Zuhörerschaft zu huldigen, und er hat gewonnenes Spiel. Hr. Berg versteht sich auf dieses Handwerk wie nur irgend Einer und ist dafür der Löwe des Tages. Ein paar im traditionellen Besitz der Volksjungunst befindliche Figuren, über die sich einiger Vorrath von guten und schlechten, eigentlich an weniger zugängliche Adressen gerichteten Witzen ausleeren läßt, sind auch unschwer gefunden, und so ist das Magazin beisammen, der Erfolg gesichert.

Wollte man nun auch noch eine verständig angelegte und gegliederte und annehmbar durchgeführte Handlung, oder vielleicht gar eine wenigstens die Motivirung unterstützende Charakterzeichnung verlangen, — so kann man besten Falls ein mitleidiges Lächeln als Antwort erwarten.

Wir haben mit diesen allgemeinen Zügen zugleich auch die Kontouren des neuesten Berg'schen Produktes gegeben und brauchen also nur noch der einzelnen Momente zu gedenken, die ihm und in ähnlicher Form überhaupt der ganzen Berg'schen Volksmuse angehören. Nicht leicht wird eine Szene die erwartete Wirkung verfehlen, und der Schneidermeister Stampfel und besonders der Diurnist Mistelbach sind echte Volksgestalten. An treffenden Dialog- und Kouplet-witzen ist auch kein Mangel, doch sind sie nicht ökonomisch vertheilt; die reiche Ausstattung des ersten Aktes mit guten Bonmots verdunkelt bedeutend die weniger gelungenen der spätern Akte. Die Sucht, packende Szenen vorzuführen und darin immer die vorhergehenden durch die nachfolgenden zu überbieten, muß, wie nicht anders möglich, endlich zu Szenen führen, bei denen auch die geduldigste Logik vergeblich nach Ursprung und Berechtigung fragt. Es gehört ein sehr harmloses Gemüth dazu, um sich bei den Vorfällen, welche den neugebackenen „Richter“ statt an den grünen Tisch auf die Armensünder-Bank führen, eines Lächelns zu enthalten.

Im Ganzen genommen ist „12 Uhr“ ein Konglomerat von Genrebildern, die bald gelungen, bald mißlungen sind. Einen weiteren Anspruch wird es und kann es nicht machen. Unter den Berg'schen Stücken nimmt es einen der letzten Plätze ein.

Um die Darstellung machte sich wieder vor Allen Hr. Jungwirth verdient, der durch seine markige Charakterisirung manches Bedenken unterdrückte, das sich bezüglich des alten Webermeisters aufdrängt. Die HH. Gärtner, Leuchert, Riener und Weiß hatten gleichfalls allen Anspruch auf den Dank des Publikums. — Dem Hrn. Herburger fehlte zur Bewältigung seiner Rolle die natürliche vis comica.

An der Wien

8. Februar. Zum ersten Mal und zum Vortheile des Hrn. Swoboda: „Unruhige Zeiten“, Posse in 3 A von Emil Pohl, Musik von J. Hopp. Für das Theater an der Wien bearbeitet.

Φ. — Wir waren verhinderl, der ersten Aufführung beizuwohnen, jedoch nach dem schauerlich leeren Hause am zweiten Abend zu urtheilen, dürfte das Fiasko ein solennes gewesen sein. Und doch ist das Stück um kein Haar schlechter als der „Goldonkel“ desselben Verfassers, welcher einen so glänzenden Erfolg gehabt. Eine ebenso abgedroschene Handlung, ein ebenso harmloser Dialog und eben so gut pointirte Kouplets. Die Verschiedenheit des Erfolges ist also nicht im Stücke selbst zu suchen. Sie liegt zum Theil in der schlechten Bearbeitung und in der unpassenden Besetzung einiger Rollen, zum Theil in der Verstimmung des Publikums und in der bereits abgenützten Wirkungskraft des Frl. Gallmeier.

Der ungenannte Bearbeiter hat einerseits Manches an dem Stück derart verändert, daß der Titel jetzt gar keinen Sinn hat, während er wieder andererseits sich bei Vielem damit begnügt hat, den Personen und dem Schauplatze des Stückes lokale Namen zu geben, ohne auch den Verhältnissen, Charakteren und Situationen eine lokale Färbung zu geben. Frl. Gallmeier war in der Rolle der bereits alternden, nach einem Mann jagenden Modistin gar nicht an ihrem Platze. Ihr Aussehen ist ein viel zu jugendliches und ihre ganze Spielweise dieser Rolle ganz entgegen. Hr. Zimmermann hatte eine treffliche Maske, spielte mit vieler Lebhaftigkeit und mit Humor und trug seine Kouplets sehr wirksam vor; allein die Absicht „lokal“ zu reden beeinträchtigte seinen Erfolg. Hr. Swoboda spielte auch seinen jungen Ungar recht gut, allein er konnte den Dialekt nicht festhalten und verfiel oft in seinen alten Goldonkel-Juden. Die einzige entsprechende, weil naturgemäße Besetzung wäre gewesen: die Modistin: Frl. Rudini, Portier Kappelberger: Hr.

Swoboda, Janos: Hr. Link. Auch Fr. Klimetsch als elegante Dame und Fr. Mellin als jugendlich Liebhaberin waren nicht an ihrem Platz. Dann ist, wie gesagt, das Publikum durch die seit Monaten herrschende Langweiligkeit des Repertoirs, ferner durch den an die große Glocke gehängten Koulissentratsch verstimmt und im vorhinein gegen Alles eingenommen. Dieser Koulissentratsch, sowie die anfangs übermäßige jetzt oft unpassende Beschäftigung des Frl. Gallmeier sind endlich Schuld, daß letztere bereits einen großen Theil ihrer Anziehungskraft verloren hat. Nur nach dem Vortrage des Couplets hatte sie sich eines warmen Beifalls zu erfreuen: im Uebrigen wurde ihre ganze Leistung lautlos hingenommen. Das „Photographien-Couplet" wäre allerdings passender im Munde eines Komikers als in jenem einer Dame, demungeachtet muß aber anerkannt werden, daß die „Dame" es vortrefflich vorträgt. Die Strophe, von welcher der „Zwischen-Akt" spricht, in welcher „ein hiesiges geachtetes Journal mit einem perfiflirenden Ausfall beehrt wurde", ist von Frl. Gallmeier am zweiten Abend nicht mehr gesungen worden. Wir haben sehr bedauert, uns an diesem machtlosen Racheausbruch des Hrn. Bearbeiters (dem Vernehmen nach Direktor Strampfer selbst) nicht auch ergötzen zu können.

Das Ensemble war recht frisch nnd exakt, die Musik des Hrn. Hopp enthält nichts Erwähnenswerthes. Der Regie danken wir die Belehrung, daß am Fuße des Galizinberges die Donau oder irgend ein anderer großer Fluß fließt!

G. — Am 11. gingen zum Vortheile des Balletmeisters Golinelli zwei von ihm arrangirte Divertissements dansants: „Ceres und die Najaden" und „Zephyr und Flora" über die Bretter, bei deren letzteren Frl. Sallaba als Flora mitwirkte. Gruppirungen und Tänze waren nicht ohne Geist, aber besonders dem zweiten hätte eine glücklichere Farbenzusammenstellung zum Vortheil gereichen können. Frl. Sallaba führte ihre „Zuhlptzen-Variation" mit eben so viel Sicherheit als Gefälligkeit durch, und wir gönnen ihr gern den ihr (in der zweiten Vorstellung) gewornen Blumenstrauß. Untermischt waren diese Tänze mit zwei neuen Blüetten: „Er lacht nicht", von einem Anonymus und „Eine aus der Tabaktrafik", von Stix, woran sich noch der Berla'sche „Itzeuner" schloß. Beim ersten hatte, wenn man unter dem Er das ganze Publikum verstehen will, dieser Er volles Recht, nicht zu lachen, und wenn schließlich der vom Autor gemeinte Er lachte, so that er es wohl nur aus Freude darüber, daß er mit seiner Rolle zu Ende sei. Das Ganze hatte nur Bedeutung für Hrn. Swoboda, der einige Virtuosenstücklein ausführen konnte. Dasselbe that in der brillantesten Weise im zweiten Stückchen Frl. Gallmeier als Milaresepi, die wieder einmal alle Quellen ihrer Pointir-Kraft springen ließ. — Hrn. Swoboda's Zigeuner war etne sehr fleißige Kopie Rott's, die aber deßhalb nicht den Erfolg des letzteren haben wird, weil Hr. Swoboda das tief elegische Element, das der Rolle wie dem ganzen Zigeunerthum den Reiz der Poesie verleiht, zu stark abschwächte. Am meisten trat dies in dem in der Nationalsprache gesungenen Klageliede hervor.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonisches Konzert.

⁄— Die Zusammenstellung von Violen, Streichbässen und Bläsern zu einer „Serenade" ist ein origineller Gedanke, den Hr. Brahms jedoch in seinem betreffenden, von den Philharmonikern am 8. d. M. gespielten Tonwerke nicht ganz gehörig benützt hat. Er hat namentlich die Violen, mit ihrem dunklen Baritonklange fast gar nicht gesanglich stimmführend hervortreten lassen, und wo dies (ein Mal) geschieht, läßt er eine Viola in hoher Violinlage spielen. Durch jene so naheliegende Benützung der Violen, als Kontrast und Ablösung der Blasinstrumente, wäre offenbar, ohne der einheitlichen Stimmung des Ganzen zu schaden, mehr Mannigfaltigkeit in die Tonfärbung gekommen, während jetzt, bei dem allzugeringen Hervortreten sowohl der Violen, als auch dieses oder jenes Blasinstrumentes eine fühlbare dunkle Eintönigkeit entsteht. Ueberhaupt läßt die ganze „Serenade", mit Ausnahme des in anmuthiger Naivetät ausgeführten letzten Satzes, einen ausgesprochenen Charakter, eine gewisse Eigenthümlichkeit vermissen, welche sowohl dem gewählten Titel gegenüber, als auch überhaupt von jedem musikalischen Werke von einiger Bedeutung beansprucht werden darf. Vielleicht indessen würde die „Serenade" in einem kleineren Lokal, und in der Ausführung mannigfaltiger schattirt, prägnanter und gefälliger hervortreten. Jedenfalls ist aber an diesem Musikstück der klare und, wenn auch nicht reich blühende, doch natürliche Fluß und die tüchtige,

echt musikalisch gesunde Ausführung nach Gebühr anzuerkennen.

Eine sehr tüchtige Arbeit ist auch die zweite Novität dieses Konzertes, die Symphonie von Käßmayer. Sie bethätigt nach den kleinen Werken desselben Komponisten, die wir bisher zu hören Gelegenheit hatten, einen anerkennenswerthen Fortschritt im Zusammenhalten der Kräfte, im richtigen Maßhalten und im Vermeiden der Originalitätshascherei. Die Symphonie ist, wenngleich im ersten Satz hie und da etwas lärmend, im dritten anscheinend etwas zerrissen, doch im Ganzen einfach, ruhig, einheitlich, dabei technisch tüchtig gearbeitet, und die Kraft des Komponisten erlahmt nicht im Verlaufe seiner Arbeit. Das ist denn aber kein geringes Lob einer heutigen Tags geschriebenen Symphonie gegenüber, denn die Schwierigkeit einer solchen Arbeit für den heutigen Musiker kann dem öffentlichen Bewußtsein nicht nahe genug gerückt werden, um den gerechtesten Standpunkt der Beurtheilung festzustellen. Oefteres Anhören oder Studium der Partitur würde ohne Zweifel manches Lob und manchen Tadel auf Einzelheiten zu richten erlauben. Als ein Resultat des ersten Eindruckes aber dürfte die oben ausgesprochene Anerkennung eines offenbar ermunterungswerthen Talentes ihre unbestrittene Berechtigung haben.

Es war für beide Novitäten, welche beide beifällig aufgenommen wurden, deren zweite übrigens sehr schwungvoll gespielt ward, äußerst günstig, daß sie nicht durch die Nachbarschaft irgend eines mustergiltigen, allgemein beliebten Werkes erdrückt, sondern durch eine interessante und dabei scharf kontrastirende Produktion unterstützt wurden. Hr. Laub spielte nämlich das „Ungarische Violinkonzert“ von Joachim und bewältigte die meisten der riesenhaft angehäuften Schwierigkeiten dieser theilweise originellen, theilweise forcirten Komposition mit staunenswerther Bravour und energischem Ausdruck. Sein Erfolg war ein unbestritten glänzender. Aber auch Brahms und Käßmayer ernteten Beifall, wen gleich nicht ohne Widerspruch.

Ein pikantes Intermezzo war die affektirt-auffällige Abwesenheit des Hrn. Hellmesberger von seinem Posten während des Laub'schen Vortrags, und, als Gegenstück hiezu, die Mitwirkung des Hrn. Laub unter den Primvioliven während der Käßmayer'schen Symphonie.

Am Nachmittage des 8. fand Laub's dritte Quartettproduktion (Spohr, Schumann, Schubert), am Abend desselben Tages ein Konzert des akademischen Gesangvereins statt, in welchem auch wieder der unermüdliche Laub mitwirkte. Ueber beide Produktionen lauten die Berichte überwiegend günstig.

Mendelssohn-Abend, veranstaltet von K. M. v. Bocklet.

(H—l.) — Der berühmte Veteran der Klavier-Virtuosen führte an diesem (zweiten) Abende die zweite Hälfte der vierundzwanzig Lieder ohne Worte von Mendelssohn (Nr. 23, 24 und 25 aus dem vierten Hefte, dann die Hefte fünf, sechs und sieben, letzteres Nr. 14 der nachgelassenen Werke) vor, und riß das zahlreich versammelte, mit pietätvoller Hingebung aufhorchende Publikum durch seinen echt künstlerischen, tief empfundenen, jeden Zug der reichen Seelensprache dieser sinnund reizvollen Tongedichte mit feinstem Verständnisse auffassenden und wiedergebenden Vortrag wiederholt zur Begeisterung hin.

Er mußte zwei der schönsten dieser Lieder, nämlich das venezianische Gondellied (Nr. 29 im fünften Hefte), dann Nr. 34 des sechsten Heftes wiederholen, und gab nach dem stürmischen Beifalle, welcher dem Schlusse der Produktion folgte, noch eine Probe seiner einst so gefeierten Kunst der Improvisation, indem er nahezu durch eine halbe Stunde über Motive aus „Tannhäuser“ in spannender, interessanter Weise phantasirte und dabei eine Technik entfaltete, die man dem bejahrten Künstler, namentlich was die Fingerfertigkeit betrifft, kaum mehr zugetraut hätte. Allein es ist eben alles innerlich beglaubigt in diesem Vortrage, daher auch die Kraft eine innerliche, nachwirkende, so wie die leicht dahinschwebende zarte Grazie eine seelenvolle, in das Herz dringende.

Das Klavier, auf welchem Hr. v. Bocklet spielte, ist aus der Fabrik des Hrn. Schneider und hat eine zwar schon etwas abgeblaßte, doch edlere, jener der Streicher'schen Klaviere ähnliche Klangfarbe.

Korrespondenz-Nachrichten.

R. K. **Breslau.** (Der Gesandtschafts-Attaché. Eine Festvorstellung. Novitäten. Benefice. Gastspiele.) Daß der „Gesandtschafts-Attaché“ von Meilhac, deutsch von Förster, recht günstig aufgenommen worden ist, so daß dieses Lustspiel bereits mehrere Wiederholungen erlebt hat, ist zum nicht geringen Theile der ansprechenden Darstellung zuzuschreiben. Eine kritische Analyse verträgt das Stück nicht, doch fehlt es dem Dialoge nicht an einigen feinen und treffenden Pointen, auch sind einige Personen nicht übel charakterisirt. Hr. Liebe spielte den Attaché mit Wärme und nicht ohne eine gewisse Noblesse, Fr. Flaminia Weiß war eine ammuthige, aber ihre Worte allzusehr abwägende und abmessende Witwe. Hr. Weiß als Gesandter mußte zwischen diesen beiden Extremen der Versuchung, die Farben seiner lebhaften und wirkungsvollen Darstellung zu stark aufzutragen. Einen peinlichen Eindruck machten die Darsteller der Kavaliere; unsere Bühne hat für Salonszenen keine ausreichenden Kräfte. Zur Feier des „Hubertsburger Friedens“ fand eine Festvorstellung statt, zu welcher Holtei's „Leonore“ neu einstudirt worden war. Der kräftige soldatische Ton wurde von der Darstellung glücklicher getroffen, als die Szenen voll Liebesleid. Die dankbare Rolle des Unteroffizier, Wallheim gab Hr. Weiß in treuen und ergreifenden Zügen, ebenso Hr. Hübart diejenige des Majors. Frl. Hoppé als Lenore erinnerte Anfangs zu sehr an die glückliche Darstellerin schmollender verzogener Kinder; erst mit dem Vortrage des Liedchens schien die Schauspielerin sich in ihre Rolle hineinzufinden und traf den richtigen Ausdruck für die Schauer der letzten Szene. Ein Prolog, von unserem verdienstvollen Dramaturgen, Hr. v. Bequignolles gedichtet, welcher auch die Bilder dazu arrangirt und das Stück in Szene gesetzt hatte, leitete die Vorstellung ein, — Ein neues Lustspiel: „Eine glänzende Partie“, hat keine Anziehungskraft zu äußern vermocht; seine Vorzüge sind, daß schon im ersten Akt zweimal geheiratet wird, daß es sehr rührend ist, daß recht brave Ansichten über Häuslichkeit darin entwickelt werden, daß es keinerlei aufregende Spannung hervorruft, und daß es nur drei Akte hat, — denn es hätte auch fünf haben können. Besser gefiel der kleine Schwank von G. Belly: „Bädeker“, den die Darstellung bestens zur Geltung brachte. Zum Benefice für Fr. Gericke, welche bald darauf zu Gastspielen nach Berlin abging, wurde Auber's „Gesandtin“ aufgeführt. Fr. Ellinger, unsere bisherige dramatische Sängerin, hatte „Fidelio“ zu ihrem Benefice und letzten Auftreten gewählt, welches am 28. v. M. stattfand. Als Marzelline trat Frl. Olbrich auf, eine Anfängerin von guten Stimmmitteln und guter Schule, welche aber in dieser Partie noch nicht heimisch war. — Am 1. März begann Frl. Laura Schubert mit dem „Goldonkel“ ein Gastspiel. Schon die zweite Aufführung dieser Posse fand vor nur sehr mäßig besetztem Hause statt; die Geschmacksrichtung unseres Publikums verträgt auf die Dauer derartige „Genüsse“ nicht.

P. **Dresden.** (Novitäten. „Anligone“.) Das hiesige Opernrepertoir ist ein ziemlich dürftiges, wogegen die Posse und das kleinere Lustspiel stark bevorzugt erscheint, denn außer „Eine kranke Frau“ kamen noch „Bädeker“, „Feuer in der Mädchenschule“, „Leiden junger Frauen“ und „Der Goldonkel“ in Zeit von nicht vier Wochen alle zum ersten Male und wiederholt mit anderen derartigen Produkten, oft vier an einem Abend, zur Aufführung. Wahrlich mehr, als man von einer königlichen Hofbühne verlangen und wünschen kann. — Zu Ehren des kurze Zeit hier verweilenden Herzogs Ernst von Koburg wurde der „Erbförster“ aufgeführt. — Von großem Interesse war die Wiederaufnahme der „Antigone“ von Sophokles in der Uebersetzung von Donner, mit Musik von Mendelssohn. Alle drei bis jetzt stattgehabten Vorstellungen fanden stets bei vollem Hause und bei sich steigernder Theilnahme des Publikums statt, ein Beweis, daß nicht blos der historische Werth dieses über zweitausend Jahre alten Dramas, sondern die in demselben enthaltenen echt menschlichen Konflikte auch heute noch Theilnahme erwecken, wo uns die griechische Sagenwelt doch so fern und befremdend erscheint. Die Darstellung der Fr. Bayer-Bürck in der Titelrolle war eine tiefergreifende, wenn auch in den letzten Momenten sich nicht mehr steigernde, und durch Frl. Berg und die HH. Winger, Dettmer und Koberstein treffich unterstützt wurde. — In den nächsten Tagen stehen in Aussicht: „Die deutschen Komödianten“, das Gastspiel des Frl. Janauschek, in der Oper die Autitikrollen des Frl. Reiß zunächst als Gretchen in Gounod's „Margarethe“.

. **Stuttgart. (Opern-Novität. Musikzustände.) „Die Rose von Erin“, romantische Oper in vier Akten, Text nach dem Englischen von Bonecault, Musik von Julius Benedikt, ist die jüngste Novität, die in der ersten Woche dieses Monats unter persönlicher Direktion des Komponisten zweimal in Szene ging. Ich bemerke für heute nur, daß bei der zweiten Aufführung, wo es dem Publikum gestattet war, Beifall zu spenden (am ersten Abende unterblieben Beifallsbezeugungen, weil der Kronprinz zu seiner Geburtsfeier festlich empfangen wurde), es an lauten Ovationen für den Komponisten und die Sänger nicht fehlte. Der Text läßt viel zu wünschen übrig, die Inszenirung war zum Theil mangelhaft; um so trefflicher aber die Leistungen des Orchesters und der Sänger, unter welch' letzteren Fr. Marlow, die HH. Sontheim, Schütky, Franz Jäger mit den Hauptrollen betraut sind. Wenn das Werk einige Kürzungen erfährt, wird es sich ohne Zweifel längere Zeit auf dem Repertoir halten, obschon ihm die Frische und der Schwung fehlen, welche Benedict's „Kreuzfahrer“ zu einer Lieblingsoper des hiesigen Publikums gemacht haben. — Wenn ich Ihnen noch mittheile, daß im Monat Februar der Tenorist Ferenczy aus Berlin als Arnold im „Tell“ und als Raoul mit sehr mäßigem Applaus gastirte und nach diesen beiden Partien das auf sechs Abende berechnete Gastspiel rasch abbrach, so wissen Sie Alles, was aus der Opernwelt zu berichten ist. — Im Konzertleben hat sich ein Werk des Friedens vollendet: Die Differenzen zwischen dem Verein für klassische Kirchenmusik und der Hofkapelle (siehe den Musikbericht in Nr. 2 dieses Jahrgangs S. 25), sind durch Vermittlung der Intendanz und des Konzertmeisters Eckert beigelegt. Dabei gewinnen natürlich beide Theile und vor Allem das Publikum, dem in der Osterwoche der Genuß zu Theil

wird, in der Kirche die „Matthäus-Passion“, und im Konzertsaal die „Schöpfung“ durch die vereinigten Faktoren zu hören.

l. — **Stuttgart.** (Dawison's Gastspiel.) Seit manchem Lustrum wurde an hiesiger Bühne die Ausschließung des Gastspiels auswärtiger Notabilitäten in den ersten Fächern des Drama's mit Zähigkeit festgehalten. Endlich hat nun das Drängen des Publikums, vielleicht auch die Abwesenheit des Königs und gewisser Einflüsse von Stuttgart diese Schranke gebrochen, und Bogumil Dawison hat an fünf Abenden theils Hrn. Feodor Löwe, theils Hrn. Grunert zugehörige Charakterrollen vor einem das Ungewohnte anstaunenden Publikum gespielt. Zugleich hört man, daß, nachdem das Eis nunmehr gebrochen, auch Emil Devrient, welcher vergeblich bisher eingehende Offerte gemacht haben soll, zu einem Gastspiele im Laufe des Jahres eingeladen und Hr. Dawison zu einer Wiederkehr in seinem nächsten Jahresurlaube bestimmt worden sei. — Wir sahen Dawison als Hamlet, Karlos in „Clavigo“, Shylok und Franz Moor, sowie außerdem als Hans Jürge und als Bonjour in Holtei's „Wiener in Paris“. Als das auszeichnende Moment seiner genialen tragischen Leistungen darf man die Natürlichkeit, die Menschlichkeit seiner Charaktere hervorheben; obwohl er die Zeichnung und Ausschmückung durch Kontraste liebt und hierin mitunter zu weit geht, wird doch das Ganze seines Charakterbildes von einem wohlthuenden innerlichen Maße beherrscht, durch eine wunderbare instinktive Konsequenz zusammengehalten und zu der Einheit eines wirklichen lebendigen Menschen gestaltet. Am großartigsten zeigte sich dies in seiner Darstellung des Hamlet, die, von den andern mit bekannten Auffassungen auffallend verschieden und sogar aus dem gedruckten Shakespeare kaum herauslesbar, dennoch ein Muster von Konsequenz und Einheit war. Doch auch sein Shylok und Moor, obwohl diese Charaktere, wenn sie nicht in den mehr oder minder verzerrenden Extremen einer verwilderten Natur mehr teuflisch als menschlich gespielt werden, überhaupt nicht darstellbar scheinen, bezeugten in ihrer menschlich gemilderten Fassung die außerordentliche Macht des schöpferischen Mimen über die ideellen Gestaltungen der dichterischen Phantasie. Da Hr. Grunert beurlaubt und die bei uns übliche irrationelle Rollenbesetzung in nichts geändert war, so wurde der Gast meist schlecht genug unterstützt; doch stellte Hr. Löwe den Karl Moor feuriger, modulirter und erfolgreicher als je dar, und Hr. Wenzel besonders erwarb sich als Herrmann durch sein vortreffliches Zusammenspiel mit dem Gaste verdientesten Beifall. Der Andrang zum Theater war bei diesem Gastspiele kaum ein geringerer, als in der letzten Gosmann-Phase und das Publikum zeigte sich von den tragischen Darstellungen Dawisons wahrhaft ergriffen, wenn es auch nach unserm, die leichte Waare vor Allem liebenden Zeitgeschmacke in den größten Enthusiasmus erst ausbrach über den französischen porte-faix Bonjour, der denn auch wiederholt wurde und das Gastspiel schloß.

Kleine Chronik.

In Paris ist Shakespeare's „Macbeth“ am Odéon zum ersten Male in annähernd getreuer französischer Bearbeitung von Jules Lacroix gegeben worden und scheint, der „Europe Artiste“ zufolge, einen auffallend tiefen Eindruck auf das dortige, für solche Kost noch bei weitem nicht reife Publikum hervorgebracht zu haben.

Der Theater-Maschinist Mühldorfer ist in Mannheim gestorben, ein Theatertechniker von verdientem Ruf. Vom einfachen Tischlergesellen hat er sich so weit emporgeschwungen, daß seine Dekorationen und Maschinerien weit und breit berühmt waren und er zeitweise von Mannheim nach andern Städten berufen ward, um bei Ausstattungsopern die Szenerie und das Dekorationswesen zu besorgen. Auch nach Wien kam er seinerzeit zur Dekorirung und Inszenirung des „Oberon“.

Das deutsche Theater in Gothenburg. Für die nächste Saison ist die dortige deutsche Theater-Unternehmung dem Hrn. Direktor v. d. Osten nicht wieder übertragen. Die Stadt will vom nächsten Herbst ab die Theaterleitung mit Unterstützung eines tüchtigen Ober-Regisseurs selbst übernehmen.

Das achte Gesellschafts-Konzert im Gürzenich in Köln brachte: F. Hiller: Ouvertüre zur Oper „Ein Traum in der Christnacht“; Mozart: Arie aus „Don Juan“; Beethoven: Violin-Konzert; Cherubini: „Credo und Agnus Dei“ aus der Krönungsmesse; Weber: Arie aus „Oberon“; Gretry: Chor aus der Oper „Die beiden Geizigen“; Beethoven: Symphonie in A-dur.

In Nizza gab am 19. v. M. Baronin Vigier (Sophie Cruvelli) zum Besten der Armen ein Konzert, wozu der niedrigste Eintrittspreis 10 Franken betrug. Die Logen bezahlte man mit 100 und einzelne Stühle mit 15 bis 20 Franken.

Das zehnte Museumskonzert in Frankfurt a. M. am 27. Februar brachte: Symphonie in D-dur (Manuskript.) von Cherubini. „O weint um sie“ aus Byrons hebräischen Gesängen für Sopransolo, Chor und Orchester von F. Hiller. Konzert für das Pianoforte in A-moll von Schumann, Finale aus der Oper „Anakreon“ von Cherubini. „Zigeunerleben“, Gedicht von E. Geibel, für Chor und Solostimmen komponirt von Schumann. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven.

„A New Pantomime“ in London ist ein wunderliches phantastisches Drama von einem Ed. Vaughan Kenealy. Gegenstand der ungefähr 600 Seiten füllenden Dichtung ist der Tod, die Höllen- und die Himmelfahrt Goethe's, der als herzloser Verführer geschildert, vom Teufel geholt und auf hinterlistige Weise in die Hölle gelockt wird. Hier macht Mephisto den Cicerone. Durch die Liebe Gretchens wird Goethe schließlich erlöst und kommt in den Himmel. Personen aller Stände und aller Regionen, Himmel und Hölle mit inbegriffen, treten in dem Stücke auf: Schneider, Kesselflicker, Soldaten, Apotheker, Diebe, Matrosen, Künstler, Engel, Teufel, Sirenen, Sphinxe u.

Mozart'sche Originalpartituren. Die Stargard'sche Handlung in Berlin bietet 23 Original-Handschriften Mozart'scher Kompositionen zum Verkauf aus. Das bedeutendste Stück derselben ist „Apollo und Hyacinthus", eine lateinische Komödie für die Salzburger Universität, die erste dramatische Komposition des Meisters, die noch nicht im Stich erschien. Auf dem Titel der Partitur steht von Mozart's eigener Hand: Di Wolfgango Mozart prodotta 13. May 1767.

Mautner's „Eglantine" wurde bereits von folgenden Theatern zur Aufführung angenommen: von den Hoftheatern in Hannover, Kassel, Braunschweig, dem Viktoriatheater in Berlin, dem Thaliatheater in Hamburg, von den Theatern in Prag, Brünn, Linz, Pest, Troppau, Temesvar, Lemberg, Oedenburg.

In Lemberg ist am 21. v. M. Doppler's Oper „Wanda" unter persönlicher Leitung des Komponisten mit günstigem Erfolge über die Bretter gegangen.

Karl Hugo soll in Pest in allem Ernste beabsichtigen, sich dem dortigen Publikum nun auch als Schauspieler und zwar als Shylok in Shakespeare's „Kaufmann" vorzuführen.

Gottschall's Drama „Die Rose vom Kaukasus" wurde am 1. März in Posen mit sehr günstigem Erfolg aufgeführt. Dichter und Darsteller der Hauptrollen wurden gerufen.

Brachvogel's „Narcis" ist von den HH. Methua und Oxfmith in's Englische übersetzt und für die englische Bühne in New-York bearbeitet worden.

Richard Wagner's Oper „Tristan und Isolde" soll nun im Theater in Prag unter Mitwirkung des Tenoristen Schnorr v. Karolsfeld zur Aufführung kommen.

In Breslau starb plötzlich der Musikdirektor A. Schnabel. Er war ein ebenso gründlicher Musiker als tüchtiger Dirigent.

Frl. Artôt studiet gegenwärtig die Rolle der Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper in deutscher Sprache, um dieselbe bei ihrem hiesigen Gastspiel an der königl. Oper in Berlin zur Darstellung zu bringen.

Lokales.

Im Burgtheater hat ein Unwohlsein des vielbeschäftigten Hrn. Sonnenthal, an das sich noch Unpäßlichkeiten der Damen Hebbel, Rettich, Bognar und Kronau reihten, eine mehrmalige totale Repertoir-Aenderung veranlaßt. Der „Attaché" mußte verschoben, die ständigen Wiederholungen von „Eglantine" und „Nibelungen" mußten unterbrochen werden. Wäre Hr. Sonnenthal allein unwohl, so hätten wir gerathen, den König Gunther von Hrn. Baumeister, den Grafen v. d. Lohe von Hrn. Franz Kierschner spielen zu lassen. Einstweilen bewährt sich das Repertoir des Burgtheaters gerade in dieser Zeit der Verlegenheit als auf fester, gesunder Basis ruhend, die eingeschobenen Stücke bieten durchaus würdigen Ersatz für den Ausfall der Tages-Novitäten.

Das Gastspiel des Tenoristen Groß im Operntheater wird in mehreren Tagesblättern, u. a. in der „Offiziellen" wie eine Erscheinung besprochen, über die man sich erst orientiren müsse. Der Referent der letzteren will erst die weiteren Leistungen des Sängers abwarten, „um mit Zuversicht zu beurtheilen, in welcher Linie er als Supplent des Hrn. Ander, der den Tristan studiren muß, betrachtet werden kann." Man scheint vergessen zu haben, daß Hr. Groß im verflossenen Sommer bereits an derselben Stelle gastirt hat, und daß schon damals Direktion und Kritik „mit Zuversicht beurtheilen" konnten, daß Hr. Groß einen ganz genügenden Sänger — für Graz abgeben könne.

Das Komité der Singakademie hat, wie verlautet, wegen fortdauernder Kränklichkeit ihres Chormeisters F. Stegmayer, die Leitung der Bach'schen „Passions-Musik" (am 31. d. M.) Hrn. J. Hellmesberger angeboten, der dieselbe auch angenommen haben soll. Wir bedauern lebhaft Hrn. Stegmayer nicht wie im verflossenen Jahre als Leiter dieser großartigen Produktion begrüßen zu können; indeß zweifeln wir nicht, daß Hr. Hellmesberger sich der neuesten Aufgabe, die er nun übernimmt, mit seiner bekannten Geschicklichkeit entledigen wird.

Von dem Gläubiger-Komité des Theaters an der Wien wird angekündigt, daß die Feilbietung der Theater-Realitäten um 481,000, und der Dekorations- und anderen Requisiten um 62,769 Gulden auf den 28. April festgesetzt ist.

„Wiener Theater-Manual" ist der Titel eines eben erschienenen Büchleins, welches geeignet ist, eine namentlich von fremden Schauspielern, die nach Wien kommen, empfundene Lücke auszufüllen. Das „Wiener Theatermanual" bringt nämlich in übersichtlichster Ordnung die Adressen der hiesigen Bühnen-Vorstände und deren Sprechstunden, die vollständigen Verzeichnisse des Personalstandes jeder Bühne, die Adressen sämmtlicher Mitglieder der Wiener Theater, des technischen Personals, der Theater Kanzleien und Agenturen und deren Sprechstunden, der Theater-Referenten der hiesigen Journale und ihrer Sprechstunden, der dramatischen Schriftsteller, der Gesangs-, Deklamations- und Tanzlehrer, der Privattheater, der Konzertsalons, der Hotels in der Nähe der Theater und deren Preise, der bedeutendsten Modemagazine, der Schmink-, Federn- und Blumenfabrikanten, der Magazine, welche Theaterschmuck verkaufen, der Theaterfriseure und Theaterschneider, der von den Künstlern am meisten besuchten Kaffee- und Bierhäuser, der Gesandtschaften, der Sehenswürdigkeiten, die Tarife der Dienstmänner, Fiaker, Komfortables, Stellwägen und ihre Standplätze u. s. w. Preis: 60 Nkr. Bestellungen und Gelder sind zu senden: An das Comtoir der „Wiener-Theater-Chronik," Stadt, Kärnthnerstraße Nr. 903.

(Berichtigung.) **Im „Musikalischen Reisebericht** (Nr. 10) hat sich ein Druckfehler eingeschlichen, den wir auf Verlangen des Hrn. Verfassers des Artikels berichtigen. Es soll dort auf S. 146, Spalte 1, Zeile 12 Bacio statt Baccio heißen.

Briefkasten. 8. — 14. März: W. G. und K—rt. in Pest: Ist nicht verwendbar. — P. in Dresden, H—l hier, „, und J in Stuttgart, R. K. in Breslau: Benützt. — L. v. S. hier: Berichtigt.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 12. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 22. März 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthl. — Redaction und Expedition, Hoher Markt, 544, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann

Inhalt: Ueber das Verhältniß des Publikums zum musikalischen Kunstwerk. — Ein literarisch-kirchliches Ereigniß — Prager Konzertbericht. — Theater und Musikleben in Brünn. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Kunz von Kaufung"). — Wiener Konzertbericht (Männergesangverein, Laub, Binder, Labor. — Neue Erscheinungen. („Goethe's Theaterleitung".) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Braunschweig, Lübeck, Prag, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ueber das Verhältniß

des Publikums zum musikalischen Kunstwerk.

Von **Karl Gräbener.**

Im Begriffe, das „Verhältniß des Publikums zum musikalischen Kunstwerk" (nicht umgekehrt „des musikalischen Kunstwerks zum Publikum") zu besprechen, drängt es, dem Kern des zu Besprechenden sogleich näher auf den Leib zu rücken, und statt der allgemeinen, dehnbaren Ueberschrift die Frage zu stellen: „In wie weit gilt der bekannte Spruch „Vox populi, vox Dei" in Absicht auf Musik und musikalisches Kunstwerk?" — oder mit andern, vielleicht noch klareren Worten: „Ist die Anerkennung einer musikalischen Schöpfung von Seiten der Summe des Volkes ein Kriterium für deren Güte? umgekehrt: die Abneigung für deren Unwerth?"

Wissen wir diese Frage noch nirgend eigentlich gründlich (philosophisch) ventilirt, so ist doch über sie in praxi schon längst und zwar nach zwei Seiten divergirend abgeurtheilt worden. Entschiedene Bejahung seitens Derer, die wir Dilettanten nennen; entschiedene Verneinung seitens der meisten Fachkünstler. „Die Kunst ist" — sagen Jene — „ein Gemeingut, und das, woran nur wenige Auserwählte, die Künstler etwa, Theil haben können, hat, selbst künstlerisch gemessen, seinen Zweck verfehlt." Der Künstler umgekehrt: „Wer ein Kunstwerk verstehen will, muß vor allen Dingen — je tiefer es gedacht, empfunden, je detaillirter es ausgemeißelt ist, um desto mehr — seine Technik (durch diese erst sein Wesen) zu durchdringen im Stande sein. Der Laie im gewöhnlichen Verstande, die Summe wenigstens derselben ist hiezu nicht befähigt, also —". „Woher denn aber kommt es" — fragen Jene weiter, „daß dem Künstler — nicht nur dem eitlen und blasirten, sondern auch dem echten, wahren — doch so sehr um den Beifall der großen Menge, „Volk" genannt, zu thun ist? Daß dieser Beifall, wenn ertheilt, ihn ermuthigt, erwärmt, begeistert, wenn entzogen, ihn deprimirt, entmuthigend, erschlaffend auf ihn einwirkt?" — „Und woher", fragt der Künstler wieder, — „daß so gänzliche Verwirrung großentheils, so großer Widerspruch zum wenigsten — der Meinungen über ein und dasselbe Werk, einen und denselben Meister im Publikum stets vorhanden war und noch heute vorhanden ist?"

Untersuchen wir unsererseits, als außer beiden Parteien stehend, den Sinn der einzelnen Theile des obigen Sprichworts, nicht im Allgemeinen, sondern in spezieller Beziehung auf die Kunst, nicht rücksichtlich dessen, was der Erste, der es erfand und gebrauchte, sich damit wußte, vielmehr dessen, was wir, die wir's uns zum Ein- und Ausgangspunkt unserer Besprechung genommen, darunter verstehen: so ist wohl ohne weiteres einleuchtend, daß wir vom „Volk" in unserem Satze redend, den ziemlich bedeutenden Theil (wir brauchen da nicht, wie

ein geistreich Wort der Neuzeit sagt, zu Karaiben und Hottentotten unsere Zuflucht zu nehmen) auszuscheiden haben, dem es vermöge seiner ausschließlich auf's blos Körperliche gerichteten Beschäftigung nicht vergönnt ist, sich zu jenem feineren Empfinden, jenem abstrakteren Denken emporzuarbeiten, dessen es bedarf, ein Kunstwerk, sei es Dichtung, sei es Gemälde, überhaupt nur geistig in sich anzunehmen. Und verstehen wir also unter „Volk“ nur den Theil des gesammten Publikums, dem wir im gewöhnlichen Leben das Epitheton „allgemeine Bildung habend“ beilegen dürfen; ein Epitheton, über dessen Sinn wohl unter eben diesen „Gebildeten“ (und zu denen reden wir) kaum ein Schwanken stattfinden dürfte.

Auf dieses Beiwort fußend, dürfte nun der Laie weiterredend schließen: „Kann ich vernehmen, was der Dichter spricht, sehen, was der Maler malte, auch Beides denkend und fühlend mir vergegenwärtigen: so habe ich auch ein Urtheil über deren Kunstwerk.“ — Ein Anderes, entgegnen wir, ist das empfangende, reproduzirende Verständniß, ein Anderes das produktive, positive Urtheil. Jenes mögen wir Laien uns vindiziren; nimmermehr berechtigt es uns zu diesem! — Selbst Ersteres aber dürfte wiederum der Künstler hinwegläugnen, indem er schnurgerade entgegen folgert: „Wenn schon es jener sogenannten allgemeinen Bildung zum Verständniß der Kunst und ihrer Werke überhaupt bedarf: so wird es für diese besondere Kunst auch dieser besondern Vorbildung bedürfen, des genauern Studiums z. B. der Perspektive, der Farben-Skala und -Harmonie — ja zum Verständniß dieses speziellen Kunstwerks, des historischen Gemäldes etwa: der historischen, biographischen, mythologischen u. s. w. Kunde von allen im Gemälde vorkommenden Personen, ihren Kostümen u. dgl., ja von allen Details, der ich bei der Arbeit mich befleißigte. Ein nicht so Vorgebildeter ist natürlich nicht im Stande, mich auch nur annähernd zu verstehen. Er hat kein Urtheil, keine Stimme!“ — Halt! rufen wir und warnen, mit dem Bade nicht das ganze große Kind — Publikum genannt — auszuschütten. Wollten wir das Ding, so weiter folgernd, auf die Spitze treiben, so würde schließlich nur der in alle kleinsten Details einer Kunst Eingeweihte, ja in Absicht auf die Spezialitäten des besondern Kunstwerks gar nur dessen Schöpfer mit Fug sein Hörer und Beschauer, mindestens sein Beurtheiler sein dürfen. Wie denn ein Komponist neuester Zeit seine Werke ausschließlich (sagt er irgendwo) für seine Freunde schreibt, auch keinen Dritten anerkennt als Richter. Daß aber so eng die Schranke nicht gezogen werden darf, ohne damit zugleich das in die Erscheinung und Insklebentreten, das eigentliche Fleischwerden des — innerlich ja schon konzipirten, wenn nicht fertigen — Kunstwerks zu einem fast müßigen Akte zu machen, wird der gerechte, zugleich praktische Künstler einräumen. Vielmehr: wer — in Bezug auf obiges Gemälde z. B. — nur überhaupt die Fähigkeit besitzt, über die historischen oder mythologischen Personen in demselben sich zu unterrichten, in ihr Zeitalter, ihre Kostüme, ihre besonderen Situationen sich zu versetzen, durch Schauen und Wiederschauen in die Gestalten, Gruppirungen, Farben u. s. w. sich hineinzuleben, wird das Recht haben zu schauen und — subjektiv zu urtheilen.

In wie weit aber ein solches subjektives Urtheil in summa mitentscheidend wirke — eine absolute Endentscheidung dürften wir demselben bereits abgesprochen haben — somit zur Stimme Gottes werde: darüber möchte uns ein eingehender Blick in die uns vorschwebende Kunst, die Musik, des Näheren belehren. Unter Musik aber verstehen wir — ausdrücklich sei's bemerkt — an diesem Orte keineswegs jene Gattung, welche, mit der Poesie verschwistert, durch das Dichterwort dem Hörenden einen Ariadnefaden in die Hand gibt, der demselben glücklich in das Labyrinth und wieder heraushilft, jene Gattung, deren begriffliche Logik ihm über die mysteriösere Musikideenlogik des Komponisten Aufschlüsse ertheilt, die er ohne diesen Faden, diese Begriffe — ob finden würde, ob nicht, das ist's, was wir uns vorgesetzt zu untersuchen. Wir sprechen also nicht, auch nicht einschließlich, von der sogenannten „Vokal-Musik,“ sondern von der reinen, s. g. absoluten „Instrumental-Musik“, der eigentlichen Musik als solcher und fragen: „Wie verhält sich jenes mit dem Rüstzeug allgemeiner Bildung ausgestattete, demnach kunstempfängliche Publikum speziell zum musikalischen und zwar Instrumental-Kunstwerk?“

Da treten denn gerade in der Musik dem in diese Kunst nicht technisch Eingeweihten so eigenthümliche, den übrigen Künsten fremde Schwierigkeiten entgegen, daß wir nicht anstehen, eine kurze Zeit bei diesen zu verweilen; zunächst indem wir die Musik mit den räumlichen, sogenannten bildenden Künsten zu vergleichen suchen. Diese, ruhend im

Nebeneinander des Raumes, sei's auf der Fläche, sei's in der Verkörperung, daher der nach einander überschauenden, aber stets subsummirenden Vergleichung allenthalben Anhaltspunkte bietend; jene sich in der Zeit bewegend (gleich der Poesie), also flüchtig, schnell, vorübergehend, deshalb nur der durch Neues stets und wieder Neues in Anspruch genommenen Gedächnißkraft sich anvertrauend. Je länger ein Tonstück, je größer sein Rahmen, desto schwieriger das Festhalten der Gedächtnißmomente und also der Anhaltspunkte für den geistigen Blick. Zwar — wir dürfen's nicht unberücksichtigt lassen — wird ein echtes Tonwerk, wie es sein soll, nicht wie ein zielloser Wanderer umherirren und in fantastischer Willkürlichkeit seinen Faden abspinnen; vielmehr organisch Alles und wie aus einem Keime entstehen und wachsen lassen. Es wird eben deshalb — und je größer sein Umfang, wieder desto mehr — in allen seinen Theilen und Theilchen auf die Hauptmomente zurückweisen, dieselben wiederbringen, wenn nicht wiederholend, doch in analoger Weise. Aber wohlgemerkt: nur selten gradaus wiederholend, selten ganz so, wie sie waren. Bedarf es schon in diesem letztern Falle der eben erwähnten schnellanzunehmenden und festhaltenden Gedächtnißkraft: so wird es im entgegengesetzten Falle dem Laien (und von dem ja reden wir) häufig sehr schwer fallen, in dem blos Analogen, Zerschnittenen, Umgekehrten, einer Mittel- oder Unterstimme Zugetheilten, anders Harmonisirten, Verbrämten, entgegen oder gar rückwärts Gelesenen u. s. w. — das Ursprüngliche heraus zu erkennen, wenn auch nur herauszufühlen.

Dazu noch insbesondere: Das Auge, dessen das Werk der bildenden Kunst zum Geschautwerden bedarf, durch die Nothwendigkeit der allergewöhnlichsten Lebensbedürfnisse, durch die Praxis des täglichen Verkehrs von Kindheit auf ganz anders vorgeübt selbst für das künstlerische Sehen, als das Ohr für's musikalische Hören. Der Blindgeborne, der die Sehkraft später erst erlangte, sieht im Anfang nur Licht und Schatten, wie das Kind. Er greift, wie dieses, in die Nähe nach Dingen, die fern, in die Ferne nach Dingen, die nahe sind. Durch die Uebung des steten Greifens, dadurch allmählich erworbene größere Sicherheit im Finden und Treffen der Gegenstände und damit verbundenes, wenn auch unbewußtes Abstrahiren lernt er nach und nach mit dem bloßen Auge Entfernungen messen, Größe und Kleinheit der Gegenstände, Höhe und Tiefe unterscheiden, ja selbst auf deren Härte und Weichheit schließen. Durch den Umgang mit der bunten Pflanzenwelt, mit den Kleiderstoffen, die seinen Körper decken, ja mit Allem, was ihn umgibt, lernt er die Farben kennen und ihre Harmonien und Disharmonien. Er lernt so allmählich, vorahnend wenigstens, wenn unbewußt, perspektivisch und prismatisch sehen.

Anders bei dem Ohre. Wohl lerne ich nicht minder durch allmähliche Uebung von Kindesbeinen an den Schall vernehmen und das Geräusch, genauer oder weniger genau, oft, wie der Wilde, mit unglaublichster Schärfe. Ich lerne die Entfernung messen des Geräusch- oder Schall erregenden Gegenstandes von meinem Ohre, so wie die Richtung, aus welcher derselbe entspringt, aber — ohne besondere, dem praktischen Leben seitab liegende, mindestens nicht von diesem geforderte Anleitung keineswegs auch dessen Klang (timbre) empfinden und den Ton (die Tonhöhe) hören. Derselbe Vater, der seinen Buben schilt, daß er die Farbe nicht von jener unterscheiden könne, wann unterweist er ihn — und wozu sollt' er auch? — wie hoch der Ton der Glocke, die vom Kirchthurm hallt, wie viel tiefer oder höher jener, wie viel dumpfer sein Klang oder heller, weicher oder härter? — Für den Gebrauch des Ohres im praktischen Leben ist das kaum wesentlich; unerläßlich für's Hören der Musik!

Anders stellt sich die Musik gegenüber ihrer ebenfalls der Zeit nach darstellenden Schwesterkunst, der Poesie. Das Material der letztern ist zugleich Medium der Darstellung des Begrifflichen. Kein Wort ohne einen Begriff, und also zwei vermittelnde Faktoren statt eines: Gedächtniß, Verstand. Der letztere ersetzt, was jenes versagt, und wir werden — noch so weit abschweifend vom Dichter geführt — doch nicht so leicht das Ursprüngliche, den Kern, das Hauptmotiv seines Vorwurfs aus dem Auge verlieren. Dieses Begriffliche, durch den Verstand zu Vermittelnde fehlt, wie zum großen Theil den andern Künsten, so insbesondere der Musik. Ihr Aeußeres, ihr Tönen ist zugleich ihr Inneres und nirgend als in ihr sind Kern und Schale bis ins kleinste Detail so nothwendig, so untrennbar mit einander verwoben und verwachsen. Das Wort des Dichters läßt sich allenfalls sowie das vortragende Organ mit einem andern vertauschen, — kein Ton durch seinen Nachbar, kein Instrument durch ein

anderes ersetzen, ohne das Wesen der Sache selbst anzutasten.

Dazu kommt wieder analog dem vorigen Vergleiche, daß das Material der Dichtkunst die uns von Kindheit auf anerzogene, fast könnte man sagen mit uns geborne Sprache des täglichen Lebens ist; das der Tonwelt dagegen gleich dem der übrigen Künste eine durchaus künstliche, dem Lebensbedarf gänzlich fremde, eigends zu erlernende Sprache, jene also, selbst bis in ihre kleinern und feinern Eigenthümlichkeiten hinein, Eigenthum eines jeden s. g. Gebildeten, diese, die musikalische Sprache, nur des nach dieser Seite hin besonders Vorbereiteten.

Gegenüber beiden Sphären aber — den bildenden Künsten und der Poesie — enthüllt sich uns noch eine ganz besondere Schwierigkeit für den Musik Genießenden, die wir nirgend, als eben in der Tonkunst, höchstens im gothischen Dome (aber nur scheinbar) und in der höheren Tanzkunst, der Orchestik (aber für das, wie wir sahen, weit vorgebildetere Auge) zu entdecken vermögen.

In der Plastik, in der Malerei: ein stetes Nebeneinander, wie schon gesagt, im Raume. Wenn auch Farben bisweilen Farben decken, selbst für's Auge des Beschauers (doch das wäre höchstens ein Seitenstück zur Instrumentation): die Formen, also das den Inhalt, den Gedanken des Gemäldes Darstellende, thun es nie, so wenig wie bei der Skulptur. Beim Gedicht, beim Drama: ein stetes Nacheinander in der Zeit; nie zwei Personen zugleich redend, es sei denn ein dramatisches Unisono desselben Gedankens (dann wirkt's einheitlich, wie das Unison in der Musik) oder ein tumultuarisch Durcheinander (dann soll's als solches sich darstellen). — Im musikalischen Kunstwerk dagegen, besonders dem größern Umfangs: ein Nacheinander und zugleich ein Simultanes, das sich, harmonirend oder disharmonirend deckt und einhüllt; nicht Töne nur gleichzeitig mit Tönen („Harmonie" im weitern Sinne), nein, ganze Tonreihen, Stimmen genannt (dem „Kontrapunkt" angehörig) gleichzeitig mit andern, die sich kreuzen, verschlingen und um die Herrschaft ringen — entweder verschiedene Seiten nur eines und desselben Gedankens aussprechend, oder gar verschiedene musikalische Gedanken selbst. Der Beschauer eines Gemäldes braucht nur immer einmal zu sehen, eines nach dem andern, aber mit so schnellem Blick (der geübte Partitur-Leser macht's ihm nach), daß er glaubt: auf einmal. Der Hörer eines Dramas braucht nur einmal zur Zeit zu hören. Der des Tonstücks muß in der That mit mehreren Gehörthätigkeiten zugleich empfangen; er muß mit mehr als zwei Ohren hören.

(Fortsetzung folgt.)

Ein literarisch-kirchliches Ereigniß in Stuttgart.

Am 11. und 12. März hat Hr. Dr. A. Dulk (auch den Lesern der „Recensionen" durch seine werthvollen Beiträge wohlbekannt) im Museumssaale zu Stuttgart einen Theil seines Drama's „Jesus" öffentlich einem Auditorium von sechzig bis achzig Personen aus den gebildeten Ständen vorgelesen. Der Stuttgarter „Beobachter" vom 14. d. M. schreibt darüber:

„Es ist hier nicht der Ort, mit dem Dichter über die Schwierigkeiten zu rechten, welche die dramatische Behandlung eines wesentlich in religiösen Lehren und Gefühlsäußerungen bestehenden Stoffes mit sich bringt, Schwierigkeiten, die uns ebenso wie beim gleichen Stoffe im Epos (Klopstock's „Messias") theilweise unüberwindlich scheinen. Abgesehen aber von solchen Bedenken zollen wir der Ausführung unsere vollste Anerkennung. Wir sahen ein Werk tief empfundener Poesie vor uns entrollen, welche durch den ausdrucksvollen, gemüthsvollen Vortrag des Verfassers jedem Unbefangenen zum Herzen sprechen mußte. Soweit werden sogar die Pietisten mit uns einverstanden sein. Wir zollen aber ferner auch dem Hrn. Verfasser unsere vollste Anerkennung für die tief durchdachte Art und Weise, in welcher er das Leben und Wirken Jesu in echt menschlicher Gestalt uns vorführt. Vieles bringt er dem menschlichen Verstande schon durch die Stellung im Zusammenhange des Ganzen näher; anscheinend Uebernatürliches führt er mit einleuchtenden Gründen auf natürliche Ursachen zurück. Durch die Tiefe der Auffassung und die zarte Behandlungsweise bringt er es uns zum Bewußtsein, daß die Göttlichkeit der christlichen Lehre und des Geistes der Wahrheit durch eine natürliche Auffassung keinen Abbruch erleidet, er führt uns vielmehr der Lösung der hohen Aufgabe entgegen, die geschichtlichen Ueberlieferungen mit den ewigen und unabänderlichen Gesetzen der Natur und des menschlichen Denkens in Einklang zu bringen. Stummes Erstaunen

war daher auf den Gesichtern der dem Hrn. Verfasser dankbaren Zuhörerschaft zu lesen, als am ersten Abende nach dem Schlusse der Vorlesung Hr. Dr. Oskar Wächter sich bewogen fühlte, ein Resumé der von ihm während der Vorlesung eifrigst gesammelten Notizen vom Stapel zu lassen und im Namen aller himmlischen Heerschaaren gegen die frevelhafte Gotteslästerung zu protestiren. Hr. Dulk bedankte sich höflich bei dem Herrn, daß er ihm Gelegenheit zu einer Erklärung gebe, und wies die ungerechten Vorwürfe mit einigen schlagenden Worten zurück; er habe sich an die menschliche Vernunft, nicht an vorurtheilsvoll Befangene gewendet und lege ja seine Arbeiten dem Publikum zur selbstständigen Prüfung vor, ohne sich ein absprechendes Urtheil anzumaßen. Die Zuhörerschaft bewies ihr Einverständniß mit Hrn. Dulk durch lebhafte Beifallsrufe. Am zweiten Abend blieb Hr. Dulk und die Zuhörerschaft unbehelligt. Die Schilderung der alten „Zeloten" in dem Drama aber soll einigen Pöbelwichtern Veranlassung gegeben haben, boshafte Vergleichungen mit neueren anzustellen."

„In Stuttgart" — so schreibt man uns von dort aus — „wo der Pietismus wie kaum in einer zweiten Stadt üppige Wurzel treibt, ist natürlich das Ganze ein viel ventilirtes und besprochenes Ereigniß. Die Vorurtheilslosen und Unparteiischen sprechen sich einstimmig für Hrn. Dulk aus, und zwar sowohl für die Art, wie er seinen Stoff behandelt hat, wie für die Art, wie er der erhobenen Einsprache gegenüber aufgetreten ist."

Prager Konzertbericht.

Sveštschin. — Akademie der deutschen Studenten. — Baronin Weiß. — Cäcilien Verein. — Weihnachts-Oratorium. — Laub, Joell, Wagner. — Juristen-Akademie.

x — Ungeachtet mein heutiger Bericht den langen Zeitraum von mehr als drei Monaten (November bis Anfang März) umfaßt und hiedurch zu einem bedeutlichen Zeilen-Embonpoint gewissermaßen berechtigt erscheint, so können Sie sich doch getrost aller düstern Ahnungen in dieser Hinsicht entschlagen; denn die Sterilität unserer diesjährigen Konzertsaison hat dafür Sorge getragen, daß er sich in dem engen Korsett von verhältnißmäßig nur wenigen Spalten noch förmlich behaglich fühlen wird.

Unsere ganze musikalische Ausbeute während dieser Zeit bestand aus neun Konzerten, drei Akademien und einigen halböffentlichen Produktionen. Dies ist Alles, worüber ich Ihnen berichten kann! — Wäre wenigstens die Qualität auch immer eine besonders hervorragende, zur Besprechung für weitere Kreise taugliche gewesen. So aber kann Ihr Korrespondent nur wehmüthig auf frühere Jahre zurückblicken mit ihren runden Summchen von zwanzig bis dreißig Konzerten und den kleinen Päckettchen dazu gehöriger Programme, die aufgestapelt, randglossirt, artikelverheißend seiner kritischen Feder entgegenblühten. Schon das erste Konzert, jenes des Violinisten und „kaiserl. russischen Kammervirtuosen" Hrn. Dimitrico v. Sveštschin, inaugurirte in durchaus nicht erfreulicher Weise unsere Konzertsaison. — Ihm folgte die „Akademie zum Besten der Lesehalle deutscher Studenten". War bei der Produktion des Hr. v. Sveštschin die Unbedeutendheit das Charakteristikon, so bildete hier wieder eine nationale, und zwar eine deutschnationale Kundgebung das maßgebende Moment, das durch die von R. Wilhelm und F. Abt komponirten und von 180 Sängern vorgetragenen Männerchöre, „Wacht am Rhein" und „All-Deutschland" dem überaus zahlreichen Publikum in eindringlichster Weise vorgehalten wurde. Letztere Komposition und feurige Dichtung mußte — schon um die čechischen Journale zu ärgern — wiederholt werden. Interessanter — vom rein musikalischen Standpunkte wenigstens — gestalteten sich die Nummern, in denen die Geschwister Sophie und Friedrich Raczek, die sich bei dieser Gelegenheit nach mehrjähriger Abwesenheit wieder produzirten, mitwirkten. Sie spielten eine Symphonie concertante pour deux violons von Alard (mit Orchester) und Seb. Bach's von Mendelssohn mit einer stylgemäßen Klavierbegleitung versehene „Chaconne"; letztere Piece unisono. Obwohl allen Unisono-Vorträgen prinzipiell abhold, müssen wir doch gestehen, daß hier die seltene Uebereinstimmung in der ganzen Auffassung des musikalisch so merkwürdigen Tonstückes, das haarscharfe, nur durch die totaleinheitliche Bogenführung ermöglichte Zusammenklappen des Tones im bravourösesten Passagenwerke wie in der Cantilene in der That den Beifall verdiente, der auch in vollstem Maße beiden Geschwistern zu Theil wurde. Die treffliche Leistung ließ um so lebhafter den frühzeitigen Tod Victor Raczek's bedauern, der dem russischen Klima erlag und hiedurch das vielversprechende jugendliche Künstlerkleeblatt auf ein Bifolium reduzirte. Ueber mehrmaligen Hervorruf gaben

Sophie und Friedrich Raczek noch ein für sie komponirtes Duo zu. Die übrigen Programmsnummern bestanden aus Klavierpiecen (gespielt von Frl. R. Sacher), Gesangsstücken (vorgetragen von Fr. Prochaska und den HH. Krón und Nachbauer) und einer mit Rücksicht auf den kurz vorher erfolgten Tod des Dichters zeitgemäßen Deklamation (Uhland's „Goldschmied's Töchterlein") sehr schön gesprochen von Frl. Gebhardt. Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture eröffnete die Akademie.

Tags darauf gab die Pianistin Baronesse Alphonsine Weiß ihr erstes Konzert und zwar im čechischen Theater, wodurch der, seiner Zeit in allen Journalen mit vieler Erbitterung besprochene Skandal hervorgerufen wurde. — Man hatte sich eben auf čechischer Seite, gereizt durch den Tags-vorherigen Chor „All-Deutschland", insgeheim das Wort gegeben, kein deutsches Wort, auch nicht, wenn es im unschuldigen Gewande eines Mendelssohn'schen Liedes erschiene, darin zu dulden, und den Charakter des Theaters, als eines außerhalb Deutschland stehenden, strengstens zu wahren. Demgemäß wurde auch Hr. Nachbauer, als er die zweite Nummer des Programms — ein Mendelssohn'sches Lied — intonirte, von der Gallerie aus mit wüthendem Zischen, Trommeln und Pfeifen empfangen und begleitet, — durch den Applaus der Logen und des Parterres aber zur Beendigung des Liedes bewogen. Um nun der Konzertgeberin zu zeigen, daß der Tumult nicht eigentlich ihr gelte, wurden alle ihre Vorträge („Ernani"-Phantasie und „Rhapsodie hongroise" von Liszt, „Trauermarsch" von Chopin, „Rondo Capriccioso" von Mendelssohn und eine Phantasie über böhmische Nationallieder) besonders jene, die einen ausgesprochen nationalen Charakter an sich trugen, weit über Gebühr beifallt. — Es hört eben jede allgemeine Kritik, ja selbst das instinktive Gefühl für das Richtige in einer Kunst auf, sobald nationale Leidenschaft sich einmischt.

Selbstverständlich wurde gleich nach dem ersten Tumult das ganze Programm umgewandelt. Frl. Brenner (eine geborne Ungarin) sang einen ungarischen Gassenhauer und ein čechisches Lied von Pivoda. Fr. Peška und Hr. Šimanovský deklamirten čechische Gelegenheitsstücke Warum eigentlich ersteres Lied von einer Seite so rasend beklatscht wurde, da doch Niemand den Text verstand und die Melodie auch gar nicht hübsch war, wäre nur dann schwer zu enträthseln, wenn man nicht wüßte, daß politische Sympathien auch anderweitige zarte Galanterien auferlegen. — Doch genug hievon. Daß die ganze bedauerliche Szene nicht ohne Folgen bleiben werde, war vorauszusehen. Nur ihr glaubt man es zuschreiben zu müssen, daß Prag diesmal so auffallend von konzertirenden Künstlern gemieden wurde. Auch um die Hoffnung, mit dem čechischen Theater einen, für Prag so nothwendigen, zufolge der trefflichen Akustik dieses Theaters so ganz tauglichen Konzertsaal gewonnen zu haben, wurden wir ärmer, da Niemand sonderlichen Beruf in sich fühlen dürfte, ähnliche Szenen zu veranlassen.

Das zweite Konzert, das Baronesse Weiß vierzehn Tage später auf einem neutralen Boden — dem Konviktsaal — veranstaltete, bestätigte unsere, über das Spiel der Konzertgeberin gleich anfangs gefaßte Meinung, daß selbe eben eine angenehme, auch technisch ziemlich ausgebildete Salonspielerin sei.

Die interessantesten Kundgebungen unserer Saison blieben nächst dem Weihnachts-Oratorium (Mendelssohn's „Elias") jedenfalls die zwei Konzerte des Cäcilien-Vereines (6. Dezember und 17. Jänner). Hrn. Direktor Apt, der nun schon seit dreiundzwanzig Jahren, oft unter den schwierigsten Verhältnissen, mit Aufopferung fast seiner ganzen freien Zeit den Verein als wahrer Kunstenthusiast leitet, gebührt auch heuer das Verdienst uns abermals neue, und fast insgesammt musikalisch bedeutende Tonwerke in zumeist recht gelungener Darstellung vorgeführt zu haben. Das erste Konzert brachte uns zwei Abtheilungen von Schumann's Musik zu Goethe's „Faust". Das Programm des zweiten bestand aus einer Symphonie von Jadassohn (Manuskript), einer italienischen Arie aus der Oper „Mitrane" von Francesco Rossi (1686), Gades „Frühlingsphantasie", dann der Mendelssohn'schen Konzert-Arie und der „Dithyrambe" von J. Rietz.

Auf Schumann's Kompositionen von „Szenen aus Goethe's „Faust" werde ich vielleicht Gelegenheit haben zurückzukommen, da die dritte Abtheilung erst im letzten Cäcilien-Vereinskonzerte — Ende dieses Monats — zur Aufführung gelangen wird.

Im zweiten Cäcilienvereinskonzerte war es nebst der neuen A-dur-Symphonie von Jadassohn vorzüglich Gade's „Frühlingsphantasie" welche das allgemeinste Interesse in Anspruch nahm. Rücksichtlich des ersteren Werkes glauben wir nur im Sinne des Komponisten zu sprechen, wenn wir behaupten, daß er selbst nur eine sogenannte „kleine" Symphonie mit dieser neuesten, manuskriptlichen Arbeit beabsichtigte.

Die ganze leichte Gläite der Themen, die weit mehr grazids gehaliene, als zur dramatischen Leidenschaft sich vertiefende Verarbeiiung derselben im ersten wie im letzten Satze deutet darauf hin. Das breite Adagio der großen heroischen Symphonien schrumpft zu einer — allerdings schönen und in ihrer polyphonen Faktur sehr effektvollen — Einleitung in das Scherzo zusammen. Dieses selbst mit seiner rhythmisch äußerst pikanten Färbung und seinen, ich möchte sagen anmuthigen musikalischen Stirnrunzeln, ist der einzige Satz, der auch in einem größeren Rahmen sich ganz gut ausnehmen würde, und offenbar der Glanzpunkt der Komposition. Gerade diesem heiklich instrumentirten Satz aber hätten wir etwas mehr Präzision in der Vorführung gewünscht, ein Vorwurf, der aber nicht den Dirigenten Hrn. Apt, sondern nur diejenigen Herrn trifft, die zu bequem sind, um allemal bei den Proben zu erscheinen. Auch so gefiel übrigens das Scherzo sehr gut, wie sich denn überhaupt das Publikum der ganzen Komposition gegenüber sehr beifallslustig verhielt. — Gade's „Frühlingsphantasie" für Vokalsoli, Chor, Orchester und Piano wurde, wie ich glaube, bei Ihnen schon aufgeführt. Es dürfte deshalb genügen, wenn ich konstatire, daß die hiesige Vorführung im Ganzen eine recht gelungene, die Aufnahme des Werkes seitens des Publikums eine ziemlich beifällige war. Die Solostimmen wurden von den Damen Kainz-Prause und Prochaska und den HH. Petak und Wihlidal vorgetragen, das Pianoforte gespielt von Frl. Sophie Dittrich. Obwohl der Klavierpart wenig Gelegenheit zum Hervortreten gibt, so wurde er doch von Frl. Dittrich so verständig aufgefaßt und exekutirt, daß wir nur wünschen müssen, dem Fräulein im Konzertsaale recht bald und zwar in einer mehr selbständigen Piece wieder zu begegnen. — Außer diesen zwei Nummern wurde auch die altitalienische Opernarie „Ah rendimi quel core" — von Abbate Roffi — trefflich gesungen von Fr. Prochaska, sehr beifallt. Mendelsohn's Konzertarie Op. 94 ist zwar eine sehr korrekte und formal schöne Arbeit, aber ein Bischen mehr innere Wärme hätte weder der Komposition, noch auch dem sonst ebenfalls ganz korrekten Vortrage derselben durch Fr. Kainz-Prause geschadet. Auch für die Rieß'sche Musik (Chor, Soli und Orchester) zu Schiller's „Dithyrambe" konnte sich weder das Publikum, noch auch Ihr Korrespondent enthusiasmiren.

Als Weihnachts-Oratorium wurde, wie schon erwähnt, Mendelsohn's „Elias" gegeben. Hr. Kapellmeister Jahn leitete die Aufführung mit vieler Umsicht. Die großen Vorzüge und kleinen Mängel des Werkes, zu welchen letzieren insbesondere die ungebührliche Länge gehört, sind allseitig bekannte.

Auch auf die zwei Konzerte, welche die HH. Laub und Jaell hier veranstalteten, brauche ich nicht näher einzugehen, da beide Herren mitlerweile bei Ihnen in Wien und fast mit denselben Programmen debutirten, auch ihre tüchtigen Leistungen in diesen Blättern bereits nach Verdienst gewürdigt wurden.

Das äußerlich aufregendste, alten Hader wieder frisch belebende Ereigniß unserer ganzen Saison blieb das Konzert, das Richard Wagner über Einladung einiger Musikfreunde am 8. Februar im Sophiensaale veranstaltete. Das Programm wurde Ihnen schon durch meinen Prager F-Kollegen mitgetheilt. Die hiesige „große Musikaufführung" unterschied sich von der, die Richard Wagner bei Ihnen veranstaltete, nur dadurch, daß bei uns statt des „Ritles der Walküren" eine „Faust"- und die „Tannhäuser"-Ouverture erschien. Dem bezüglichen Referate, welches die „Recensionen" über die Wiener Vorführung brachten, schließe ich mich beinahe unbedingt an; nur kann ich nicht umhin, bei dieser Gelegenheit der meisterhaften Orchestration R. Wagner's meine aufrichtige Bewunderung zu zollen. Sie ist unleugbar eine raffinirt effektvolle. Auf Wagner noch mehr als auf Hektor Berlioz paßt der Ausspruch des letzieren, der befragt, was für ein Instrument er spiele? antwortete: Je joue l'orchestre.

Die Vorführung aller Programmnummern (als Solisten wirkten die HH. Rokitansky und Bernard mit) war übrigens unter Wagner's persönlicher Leitung eine wirklich musterhafte, was immerhin bei der bekannten orchestralen Schwierigkeit aller Piecen und nur zwei Proben schon etwas sagen will. Die Ovationen, die Wagner dargebracht wurden, waren in der That nicht gewöhnlich. Wagner erhielt einen Lorbeerkranz und nach seiner „Tannhäuser"-Ouverture erschallten unter lärmendem Applaus Pauken- und Trompeten-Intraden. Wenn ich nicht irre, so war es die „Ostdeutsche Post", die sich hierüber zu der maitiösen Bemerkung veranlaßt fand: „Es muß lange her sein, daß Mozart für Prag seinen „Don Juan" komponirte". Ich glaube aber, daß der ganze Kultus weit mehr der Person, als der Sache galt, denn jeder Komponist von Bedeutung — und ein solcher bleibt Wagner doch ganz gewiß — der sich in Person nach Prag bemüht,

kann hiefür zum mindesten auf Dankbarkeit rechnen. Der Reinertrag des Konzertes betrug 1000 fl. — Wagner versprach wieder zu kommen.

Wenn ich schließlich der „Akademie zum Besten der Juristen-Kreitische“ gedenke, so geschieht es blos, weil bei dieser Gelegenheit Frau Lachner's „Orchester-Suite“ zur Aufführung gelangte. Die Möglichkeit eines Referates ist mir, nach der erschöpfenden Beurtheilung, die dieses, jedenfalls höchst interessante Werk in den „Recensionen“ bereits gefunden — total abgeschnitten. Ich bescheide mich deshalb blos noch mit der Bemerkung, daß auch hier die 23 Variationen eben so sehr die Bewunderung der Kenner erregten, als sie die Fähigkeit bekundeten, das gewöhnliche Konzertpublikum schaarenweise in die Flucht zu schlagen. Die späte Stunde mochte übrigens auch zu diesem mißlichen Erfolg das Ihrige beigetragen haben. Die Kritik hingegen sprach sich durchaus sehr ehrenvoll für den Komponisten aus.

Theater- und Musikleben in Brünn.

Von W. Karl.

Der Musikverein.

Ich habe diesmal über den neuentstandenen Brünner Musikverein zu berichten, welcher Sonntag den 15. März sein erstes und zwar sein Gründungskonzert abgehalten hat. Es ist dies ein neugebornes Kindlein, welches nach Ueberwindung ungemeiner Schwierigkeiten das Licht der Welt erblickte. Nun wir im Besitze desselben, ist es unsere Pflicht diesen Musensprößling zu schützen und nach Möglichkeit vor rauhen Stürmen zu bewahren.

Es gäbe die Genesis des Musikvereins eigentlich den Stoff zu einem recht launigen musikalischen Feuilleton, wenn die Sache selbst nicht wieder ihre ernste Seite hätte. Die Leser würden erschrecken, wenn ich das Jahr 1809 erwähnte, in welchem Brünn zuerst einen Musikverein zu erlangen glaubte; doch ich eile gleich über fünfzig Jahre hinweg in welchen die guten Brünner noch immer — warteten. Ja wir brauchen hier viel Geduld und langes Leben, um etwas zu erreichen. In letzter Zeit waren es einzig Privatunternehmungen eines geachteten Kunstfremdes, welche in die trostlose musikalische Einöde durch Aufführung mehrerer Symphonien und Oratorien einiges Leben brachten; doch auch diese Bemühungen wurden oft vereitelt.

Zu Anfang des Jahres 1859 traten endlich einige Männer, denen es ernst um die Kunst war, zusammen und beschlossen mit aller Energie an dem Zustandekommen eines Musikvereins zu arbeiten. Doch da kamen die Kriegsereignisse, wieder drehte sich die Erde zweimal um die Sonne, während welcher Zeit die Statuten des Vereins in einem Bureau vergessen lagen. Endlich, nach beendeter Sanktionirung und Verklausulirung konnten im Ende des Jahres 1862, wie seiner Zeit in d. Bl. gemeldet wurde *), die einleitenden Schritte zur definitiven Gründung des Instituts gemacht werden. Eine überraschende Theilnahme machte sich in allen Kreisen von Mähren's Hauptstadt geltend, gründende und beitragende Mitglieder waren in großer Anzahl bereit, ihr Scherflein zu spenden, so daß der Verein bereits über ein Vermögen von mehreren Tausend Gulden verfügt. Eben so günstig waren die Bemühungen des Direktoriums um die Gewinnung mitwirkender Glieder. Aus allen Kreisen meldeten sich brauchbare Kräfte, der Männergesangverein stellte seine Mitglieder zur Verfügung, und so begannen die Proben unter günstigen Auspizien, bis endlich vorigen Sonntag der Verein das erste Mal vor die Oeffentlichkeit trat. Für ein neugebornes Kindlein, wie ich ihn Anfangs genannt, sah er nun ganz stattlich aus. Ueber zweihundert Personen standen auf dem Podium in festlicher Kleidung, um die ersten Proben vor dem Publikum abzulegen.

Wenn man nun berücksichtigt, daß die aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzten Kräfte erst einen Monat lang geübt wurden; daß ferner der Dirigent das erste Mal so zahlreiche Elemente leitete: so wird man es begreiflich finden, daß ich von einem eingehenden kritischen Urtheile diesmal Umgang nehme. Das Programm zum ersten Konzerte enthielt fünf Nummern und zwar: Symphonie von Haydn in D (Nr. 2 der Ausgabe Breitkopf und Härtel Damenterzett aus Rossini's „Wilhelm Tell“, Duo für Violine und Pianoforte von Schubert, „Christus“, Oratorium-Fragment von Mendelssohn und „Egmont“-Ouvertüre von Beethoven.

Die Symphonie von Haydn, ein sehr leichtfaßliches melodiöses Tonwerk von pastoralem Charakter,

*) Vergl.: J. 1862 Nr. 23, S. 362.

verlangt von dem Orchester in technischer Beziehung nichts Besonderes. Außer dem etwas gefährlichen Menuett-Trio (B-dur) mit fugirten Violin- und Oboestellen, bewegt sich das ganze Werk in recht gemüthlicher Weise. Die Aufführung war eine ganz präzise; wenn auch von einer geistigen Auffassung und feinen Schattirung nicht zu sprechen ist, die übrigens bei den erwähnten Verhältnissen nicht gefordert werden kann. Wie es gewöhnlich bei Dilettanten, welche noch nicht gehörig geschult sind, der Fall ist, so geschah es auch bei dieser Produktion, man spielte mit allem Feuer, vergaß aber auf die wirksame Beobachtung der Zeichen, auf das piano, crescendo u. s. w. Auch das Tempo des zweiten Satzes (Andante, G-dur) war etwas zu schnell, die bewegten Figuren im Streichquartette (32stel in den Violinen) bringen ohnehin in diesen Satz Lebhaftigkeit genug, während die Menuette etwas schleppend ging.

Das Terzett aus „Tell“ wurde von drei Schülerinnen eines hierortigen Gesangsinstitutes, den Frl. Papaczek, Geyer und Bertl, im Ganzen fehlerfrei vorgetragen. Ich bin indessen der Meinung, daß man derlei theatralische Nummern bei solchen Produktionen nur in den seltensten Ausnahmsfällen aufführen soll. — Interessanter war das Schubert'sche, welches von den HH. Brand und Debas (Mitglieder des Musikvereins) mit Präzision aufgeführt wurde. Die Wahl des Tonstückes selbst kann keine glückliche genannt werden, weil der rhapsodisch ungemein lange Zwischensatz ein Publikum, welches mit den Instrumentalkompositionen Schubert's noch gar nicht bekannt ist, ermüden muß.

Den größten Erfolg erzielte der Verein durch die Aufführung des Mendelssohn'schen Oratoriumfragmentes „Christus.“ Die erschütternde Gewalt der von wirksamen Recitativen unterbrochenen Chöre: „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen“ — „Er hat das Volk erregt im ganzen Lande“, steht im wirksamsten Kontraste zum wehmüthigen Schluß-Klagechor. Gegen 150 Sänger betheiligten sich bei Aufführung der Chöre, deren letzterwähnter, was feine Schattirung und Beobachten der Zeichen anbelangt, selbst hochgespannte Erwartungen übertraf. Mit besonderer Anerkennung müssen die beim Chore mitwirkenden Damen, vierzig an der Zahl, meist aus den hervorragendsten Kreisen Brünns, genannt werden. Die sanften, weichen Sopranstimmen wirkten im letzten Chore ergreifend, so daß derselbe nach lebhaftem Beifalle wiederholt werden mußte. Ich erwähne nur nebstbei daß die Damen durch ihre meist jugendlich schöne Erscheinung das Interesse an den Leistungen des Vereines wesentlich erhöhen, zugleich aber kann ich bemerken, daß dieselben bei den Proben einen ausdauernden musterhaften Fleiß zeigten.

Beethoven's „Egmont“-Ouverture fand durch feurige Exekutirung sehr beifällige Aufnahme.

Der Dirigent Hr. Budischofsky, welcher in dieser Eigenschaft zum ersten Male vor das Publikum trat, besitzt großen Fleiß und den redlichsten Willen und Hr. Debas, der das Einstudiren der Chöre besorgte, verdient gleiche Anerkennung. Der Direktor, Hr. Graf Bukowsky, überwachte die Proben und das Arrangement des Ganzen mit unermüdlicher Thätigkeit.

So wäre denn der Verein unter dem freundlichen Beifall eines ungeachtet der ungewöhnlichen Mittagsstunde zahlreichen Publikums glücklich inaugurirt worden. Möge er mit Muth und Ausdauer vorwärtsschreiten, damit er gedeihe und unsere Musikzustände bessere. Schon im folgenden Monate wird die Kritik abermals in der Lage sein die Fortschritte des Vereins bei seinem zweiten Konzerte zu beurtheilen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

6. — 19. März: „Häusliche Wirren“ und „Der Stiefvater“. — „Nathan der Weise“. — „Koriolanus“. — „Das Urbild des Tartüffe“. — „Er muß aufs Land“ (eingeschoben wegen Unpäßlichkeit der Fr. Hebbel, statt „Ein armer Marquis“) und „Ein Opfer der Wissenschaft“. — „Die Valentine“. — „Leichtsinn aus Liebe“. — „Irrenhände“. — „Das Lied von der Glocke“ und „Der Damenkrieg.“ — „Adrienne Lecouvreur“. — „Drei Kandidaten“. — „Eglantine“. — „Die Nibelungen“. — „Kunz von Kaufung“. Sch. in 5 A. von Roderich Anschütz, neu.

7. — „Götz von Berlichingen“. — so lautete wohl der vergleichende Gedanke vieler Zuschauer, als am 19. d. M. das neue Schauspiel von Roderich Anschütz „Kunz von Kaufung“ zum ersten Mal über die Bretter ging. Auch die Kritik wird sich dieses Vergleiches nicht ganz entschlagen können. Ist doch Kunz von Kaufung wie Götz der ungestüme Vertreter des wilden Ritterthums und seines letzten Kampfes gegen die guten und schlechten Seiten einer neuhereinbrechenden Zeit. Wie unförmlich episodenhaft nimmt

sich Goethe's Jugendwerk beim vergleichenden Anblick späterer reiferer Gaben des Dichters aus, — und doch wie gut hat es Goethe verstanden, in seinen buntbewegten Bildern mit der knappen und doch so harmonischen Prosa den Ton der Zeit, wie gut im großen Genrebild das historische Kolorit zu treffen, wie gut hat es Goethe verstanden, uns den Mann lieb und werth zu machen, der für eine nicht mehr gute Sache getreulich kämpfend untergeht. Wie hat er ihn uns geschildert: tapfer, treu, treuherzig, milde bei allem ritterlichen Trotz, glücklich und gut als Gatte und Vater, voll Ingrimm nur einzig gegen das Unrecht, das eine papierne Zeit an den Männern der Faust begeht. Wie erschütternd ist da der Eindruck auf den Zuschauer, der fühlt: gegen die Macht einer neuen Gesittung anzukämpfen ist vergebens, der es unternimmt, muß untergehen, — aber dieser Einzelne, der es unternimmt, ist, als einzelner ein guter Mensch und ein Held, — er hat im höheren Sinne Unrecht als Vertreter eines menschgewordenen Prinzips, im persönlichen Sinne, als treugerechter Vertreter einer starken in sich einigen Individualität, hat er Recht — und in diesem tragischen Konflikt geht er unter, ein ruhmvoll Besiegter, dem der Sieger bewundernd nachweint.

Der Dichterjüngling Goethe, wie unvollkommen seine bunte Szenenreihe auch zu nennen sei, hat doch jene Punkte in seinem Stoffe erkannt, welche für dessen Behandlung entscheidend waren: er hat die persönlichen guten Eigenschaften des fallenden Helden stark betont und hat es auch nicht vermieden, die Schwächen der neuerstehenden Weltordnung — daß an Stelle des tadelnswerthen Faustrechts oft die nicht minder tadelnswerthe Rechtsverdrehung, an Stelle des raubritterlichen Aristokratendespotismus der konzentrirte Depotismus der Könige treten werde — durchblicken zu lassen, und durch diese zutreffende Vertheilung von Licht und Schatten ist es ihm so schön gelungen, gleichzeitig die Sache, die Zeit und die Person in überzeugender Wahrheit darzustellen und jedem dieser Momente den Antheil des Zuschauers zu erringen.

Ganz anders verhält es sich mit unserem neuen Schauspiel. Herr Kunz von Kaufung ist ein wilder, ungeschlachter Ritter, wie es deren viele zur Zeit gegeben haben mag, der als Typus eines damaligen kleinen Raubaristokraten nicht ohne historische Berechtigung sein mag, der aber keine dramatische Berechtigung hat, die Ritterschaft, oder auch nur die Raubritterschaft in sich zu verkörpern, oder auch selbst nur als Einzelner seine Sache dramatisch vor uns auszukämpfen, weil ihm der Verfasser weder Standes- noch einzelne Vorzüge verliehen hat, um derentwegen unser Antheil an ihm heranreichen könnte. Kaum wird uns klar, ob er dem Kurfürsten gegenüber auf ein wirkliches Recht sich berufen kann, — doch möchte hier allerdings nicht die materielle Streitfrage an sich, sondern der Begriff des Ritterthums bei Kaufung und der Gesetzlichkeit beim Kurfürsten mit Recht maßgebend sein, was ja den Konflikt ganz passend in eine höhere Sphäre zieht, und wessen zum mindesten der Kurfürst sich genau bewußt ist. Allein dann hätte Kaufung doch irgendwie in den Augen des Zuschauers geadelt werden müssen.

Vergebens möchte uns der Verfasser einwenden, daß wir Unrecht thäten, sein Stück mit dem „Götz" zu vergleichen, er habe eben keinen „Götz" schreiben wollen, und hätte er seinen Kaufung mit denselben guten Eigenschaften geschmückt, wie Goethe seinen Heldenritter, so wäre gerade dann erst der vergleichende Vorwurf am Platze. Die Einwendung hieße Stich, wenn uns um einen zweiten „Götz" zu thun gewesen wäre; allein nicht wir haben unsere Kritik, der Verfasser selbst hat sein Stück so angelegt, daß das gleiche Motiv wie beim „Götz" obenauf schwimmt, er fordert also zum Vergleich heraus. Das Problem war freilich: aus dem Kaufung keinen Götz und doch einen tüchtigen, bei allen Fehlern und Auswüchsen liebens- und achtungswerthen Menschen zu machen, wie Goethe zu verfahren, und nicht Göthen nachzuahmen. Von solcher Nachahmung sind die Charaktere im „Kaufung" nun allerdings freizusprechen, — die Würde des Helden ist dem aber zum Opfer gefallen. Kunz von Kaufung ist ein wilder Geselle, der höchstens mitunter Schwäche, nirgends aber eine wirklich gute Eigenschaft verräth. Dem Kurfürsten trotzt er von vorneherein und unbedingt, der Kurfürstin Vermittlung lohnt er mit schwarzem Undank, gegen Frau und Kind ist er überwiegend hart, nicht einmal dem armen Tropf, dem Küchenjungen Schwalbe, der sich ihm diensteifrig dankbar naht, gibt er ein herzlich Wort zu hören und hülflos trotzig stirbt er endlich, wie er gelebt. Trotz aber ist der Fehler eines Kindes, keines Helden, und diesem Helden gegenüber ist es baare Unmöglichkeit etwas Anderes zu empfinden, als Ungeduld. Was der Verfasser wollte, spürt man wohl — die rohe, aber edle Ritterkraft der mächtig wachsenden Gesittung gegenüberstellen; er hat uns aber nur das Rohe, Wilde, Trotzige verkörpert, und daran geht mit seinem Helden auch sein Stück zu Grunde.

Schade um letzteres: es ist mehr Detailtalent darin

als in allen bisherigen Stücken des Verfassers. Der ganze erste Akt ist knapp und gut gemacht, das Kurfürstenpaar ist mit schönen, warmen Zügen fest gezeichnet, auch die Köhlerepisode nicht übel, die Sprache durchweg angemessen, der Ton der Zeit mitunter zutreffend angeschlagen. Auch ist „Kunz von Kaufung“ darin ein merkwürdiges Stück, daß in demselben die Liebe nicht vertreten ist, — gewiß eine seltene Erscheinung in der modernen Literatur. — Technisch verfehlt ist der dritte Aktschluß. Eine That wie dieser Knabenraub muß rasch geschehen, wenn auch durch Hindernisse unterbrochen; Margarethe mochte hereinstürzen, um den Effekt zu steigern, sie mochte Kunz beschwören, mahnen, er mochte wohl für einen Augenblick erschüttert sein, allein die langen Reden, die hier gewechselt werden, sind theatralisch unwahr, wenn sie auch noch so schön sich lesen. Dagegen schien uns die Besiegung und Gefangennehmung Kaufungs im vierten Akte szenisch überstürzt, was freilich wohl noch mehr unserer Burgtheater-Regie zur Last fällt, welche nun einmal so überaus friedfertiger Natur ist, daß sie die Darstellung eines Kampfes nicht über's weiche Herz bringt. Da straucheln und fallen Riesen, wenn man sie mit einem Finger sanft berührt, es soll Niemandem ein Leids geschehen, — die Phantasie der Zuschauer muß nachhelfen.

Sonst war das Stück sehr aufmerksam in Szene gesetzt und mit hübschen und passenden Dekorationen versehen. Auch wurde gut gespielt. Das Kurfürstenpaar war durch Hrn. Förster und Fr. Rettich in würdigster Weise vertreten. Beide sprachen ihre Rollen vortrefflich und hielten sich mit richtigem Maße innerhalb des Darstellungsstyles, den ein altdeutsches Genrebild verlangt. Hr. Förster speziell wußte Festigkeit und Milde in Friedrichs Auftreten sehr treffend zu vereinigen. Seine Szene mit Hrn. Wagner im ersten Akte war beiderseits ein Meisterstück von Red' und Gegenrede.

Hr. Wagner war im ersten Akte ein prächtiger, kräftiger Kaufung, der zu den besten Erwartungen berechtigte. Im Verlauf des Stückes ermattet die Rolle, da ist denn dem Schauspieler ein Gleiches allenfalls zu verzeihen. Doch hätten wir den Ausbrüchen von Kaufungs Zorn im zweiten Akt mehr inneres Leben statt des blos materiellen Wüthens gewünscht.

Durch und durch originell ist die Leistung des Hrn. Lewinsky als Küchenjunge Schwalbe. Die durch Dummheit gemilderte Bosheit dieses Burschen wird von dem Künstler überaus fein, wahr, maßvoll, und mit überraschendem Humor charakterisirt.

Die Rolle der Anna Kaufung, von der man nicht recht weiß, ob in ihr die mütterliche oder die aristokratische Ader stärker angeschwollen ist, hätte einer stolzeren und auch etwas älter aussehenden Repräsentantin bedurft; Frl. Bogner that übrigens, was sie vermochte, für die undankbare Rolle, wenn sie sich auch nicht dafür erwärmen zu können schien. Mit bestem Eifer und richtigem Ausdruck spielten die HH. Baumeister (Köhler), Löwe (Mosen), Franz Kierschner (Einsiedel), Frl. Kraß (Köhlerjunge) ihre kleineren Rollen. Als Knabe Albrecht genügte Frl. Hilke, — wenn man einige Befangenheit in Abschlag bringt, die sie wohl hindern mochte, die hübsche Rolle etwas frischer zu spielen. Noch nennen wir die kleine Anna Leier für ihre nette Leistung und endlich die HH. Eduard Kierschner, Paulmann, Frl. Reichel und Frl. Hauenthal.

Das Publikum applaudirte nach mehreren Abgängen und nach den drei ersten Aktschlüssen, wonach auch der Verfasser (allzubereitwillig) erschien. Der Rest war Schweigen.

Wiener Konzertbericht.

Männergesangverein. — Laub'sches Quartett.

⁄. — Das zweite diesjährige Konzert unseres tüchtigen Männergesangvereines am 15. d. M. hatte wie immer ein zahlreiches und freundlich aufmerksam zustimmendes Publikum versammelt, und die sämmtlichen Produktionen zeichneten sich — allenfalls mit Ausnahme der immer etwas ängstlichen Solo-Quartette — durch jene Schattirung, jene Kraft und vor Allem durch jene Sicherheit aus, die den Zuhörer so behaglich befriedigend anmuthen. An Neuigkeiten hörten wir ein kräftig gearbeitetes „Thürmerlied“ (Doppelchor mit Soloquartett von H. Proschek, einen launigen Chor „Sonst und Jetzt“ von Kreutzer, einen anmuthigen sentimentalen „Der Entfernten“ von Schubert und ein „Handwerksburschenlied“ von K. M. Weber, welches sich aber äußerst matt und charakterlos ausläßt. Bekannte Chöre von Schubert, Mendelssohn, Veit, Wagner ꝛc. bildeten die übrigen Nummern. Die Klavierbegleitung zu einigen derselben ward äußerst sorgsam und präzis ausgeführt. — Als Zwischennummer spielte Hr. Hellmesberger eine Sonate von Corelli in

eminenter Weise. Eine Deklamation der Fr. Rettich fiel wegen Unwohlsein der Künstlerin aus.

Am Nachmittag des 15. gab Hr. Laub seine vierte Quartettproduktion. Die treffliche Virtuose schien uns diesmal weniger glänzend disponirt, — mancher grelle Strich störte die Harmonie seines Spiels sowohl in dem Schumann'schen, als in dem Beethoven-(Harfen-) Quartett. Nur die Mittelnummer, eine Sonate für Klavier und Violine von Bach, spielte Hr. Laub mit tadelloser Reinheit und stylvollem Ausdruck, wobei ihn Hr. Dunkl sehr löblich begleitete.

Konzerte der Pianistin Frl. Binder und des Pianisten Hrn. Labor.

(H—l.) Die Konzertgeberin spielte eine Sonate für Klavier und Violine (Nr. 2) von Rubinstein mit Hrn. Bachrich, ein Impromptu von Reinecke für zwei Klaviere mit Frl. v. Asten, dann eine von Liszt für das Pianoforte arrangirte Orgelfuge von J. S. Bach, ein Thema mit sechs Variationen von Beethoven und La Ricordanza, (Etude) von Liszt.

Alle Vorträge fanden eine sehr beifällige Aufnahme, die bei den Beethoven'schen Variationen sich bis zu lautem Ausbruche steigerte. Man kann aber auch das allerliebste Thema und die zierlichen Arabesken der Variationen nicht mit mehr Grazie und feinerer Empfindung wiedergeben. Das echt weibliche Spiel der Konzertgeberin, unter deren leicht über die Tasten dahingleitenden Fingern auch leicht bestügelte Töne erstehen, war hier in seiner rechten Heimat, und die Wirkung, die ihr Vortrag erzeugte, mag ihr ein freundlicher Wink sein, wo sie ihre schönsten Erfolge zu suchen und zu erwarten habe.

Zunächst verdient der musterhaft klare und prägnante Vortrag der Bach'schen Orgelfuge hervorgehoben zu werden; aber auch die saftigen Stellen der Ricordanza fanden eine wirksame Vertretung, das Zusammenspiel in dem Impromptu von Reinecke war ein treffliches, so wie überhaupt eine gute Schule und ein gesunder, maßhaltender Geschmack alle Vorträge des Fräuleins auszeichneten.

Wenn übrigens die Sonate von Rubinstein ungeachtet der entsprechenden Mitwirkung des Hrn. Bachrich und des theilweise (namentlich im letzten Satze, wo das Klavier den getragenen Gesang der Violine mit bunten Figuren umspielt) ausgezeichneten Vortrages der Konzertgeberin, weniger durchgriff, so mag die Schuld zum Theile an dem etwas monoton schwermüthigen Charakter des übrigens gut gearbeiteten und ausdrucksvollen) Tonstücks, zum Theile aber auch an dem Mangel jener Energie im Spiele der Pianistin liegen, welche allein die hebenden Gegensätze zur Geltung zu bringen hätte. — Frl. Bettelheim wirkte durch den sehr beifällig aufgenommenen Vortrag einer geistlichen Arie und zweier Lieder mit.

Ein sehr zahlreiches Publikum nahm die ausgezeichneten Leistungen des blinden Pianisten Labor, der am 19. d. M. in den Abendstunden ein Konzert gab und nebst zwei Beethoven'schen Sonaten — jener für Pianoforte und Violine in G-dur mit (Hrn. Käßmayer) und jener in Es-dur für Pianoforte allein — das Präludium in Es-moll von Bach, die Nocturne in A-dur von Field und die „Transkription der Beethoven'schen Adelaide" von Liszt spielte, insgesammt mit stürmischem Beifalle auf, der nach dem Vortrage des letztgenannten Tonstücks die höchste Temperatur einer theilnahmsvoll begeisterten Stimmung nachgewiesen haben dürfte.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

„Goethe's Theaterleitung in Weimar." In Episoden und Urkunden dargestellt von Ernst Pasqué 2 Bände Leipzig bei J. J. Weber. 1863.

γ.— „Der geneigte Leser irrt, wenn er glaubt, in den nachfolgenden Blättern die Haupt- und vollgewichtigsten Momente Goethe'scher Wirksamkeit als Bühnenleiter, in ausführlicher ästhetisch-kritischer Darstellung, zu finden: es sind nur minder wichtige Episoden aus der Zeit der Direktionsführung des Dichters, mehr die Persönlichkeiten, den Apparat seines Theaters, als die großen erzielten Resultate und Leistungen betreffend, was sie in einfacher, urkundlicher Form darbieten."

Mit diesen Worten beginnt das „Vorwort" zu dem obigen Buche, und wenn wir aus diesem die bescheidenen Intentionen des Verfassers kennen lernen, so erhalten wir dadurch gleichzeitig den Maßstab, nach welchem wir seine Arbeit zu beurtheilen haben. Der Verfasser legt offenbar mehr Werth auf das „Urkundliche" seines Werkes, als auf den Stoff an sich, mehr Werth auf die statistische Genauigkeit seiner Schilderung, als auf deren künstlerische Bedeutung. Er glaubt, „das seine Aufzeichnungen, wenn sie auch nicht gerade die glänzendsten und bekanntesten Momente (deutscher Theatergeschichte) umfassen, doch solche Lichtpunkte zu ergänzen, zu verbinden, wie auch zugleich Klarheit und Helle in manche bisher dunkle Stellen zu bringen im Stande sein dürften".

„Es ist also eigentlich“ — um die bezeichnenden Worte des Verfassers noch weiter anzuführen — „nur Material zu einer künftigen umfassenden und erschöpfenden Geschichte der goldenen Zeit der Weimarer Bühne unter Goethe's Leitung, was hier geboten wird“ . . . „ein Quellenwerk für jene bunte und bedeutungsvollste Epoche deutscher Theater-Geschichte“ . . .

Als das, was es sein will, aufgenommen, können die zwei Bände des Hrn. Pasqué in theatralischen Kreisen allerdings „geneigte Leser“ finden. Nach einer kurzen einleitenden Erwähnung der ältesten theatralischen Aufführungen in Weimar bis zur Gründung des Hoftheaters unter Goethe's Leitung, erzählt uns der Verfasser eine Reihe von Einzelnheiten aus dem Bereiche des theatralischen Lebens und der Theater-Chikane. Interessante Gestalten aus Weimar's goldener Bühnenzeit tauchen in statistischen Aphorismen vor uns auf, und in Ermangelung einer Charakteristik ihres Wesens und Wirkens, wird zum mindesten ihr Name, werden einige Briefe ihrer Hand, einige Daten aus ihrem Bühnenleben aus Weimar'schen Archiven an das Licht der Oeffentlichkeit citirt. So über Christiane Neumann-Becker, von Goethe unter dem Namen „Euphrosyne“ verewigt, so Einzelnes über Karoline Jagemann, Vohs und seine Frau, die nachherige Mad. Werdy, Karl Krüger (der als Wiener Hofschauspieler starb), über das Ehepaar Wolff u. s. w.

Von tiefergehendem Interesse ist Kap. IX. B. II.: „August Leibring“. In dieser langen und muntern, kecken und treuherzigen, liederlichen und doch rechtschaffenen Gestalt des „langen Peter von Ipehö“ und ersten Max Piccolomini, in diesen mannigfachen, wechselvollen Schicksalen entrollt sich uns eine prägnante Seite des Schauspieler-Naturells und des Schauspieler-Schicksals. Von besonderem statistischen Interesse ist ferner die chronologisch-biographische Zusammenstellung der „Vertreter der Musik am Hofe zu Weimar“ von den Zeiten des Herzogs Ernst August Konstantin (1756) bis zu Goethe's Tod (1832), wie auch, als statistischer Beitrag, der „Personal-Bestand“ und die „Gäste des Weimarer Hoftheaters.“ — Von lokalem Interesse für Wien ist: 1. die Bemerkung (B. I. S. 71) „daß Goethe seine neuen Mitglieder (zu dem unter seiner Leitung ersteheuden Hoftheater) mehr aus Oesterreich, dem Süden, denn aus dem Norden rekrutirt hatte, mehr aus dem Weimar ferne liegenden Rayon, denn aus bekannter Nähe, und dies wohl sicher aus Ursache. Er hoffte wahrscheinlich unter dem ganz fremden Personal gefügigere, bildsamere Mitglieder zu finden. Auch scheint es ihm aus diesem Grunde mehr auf versprechende Talente, denn auf ausgesprochene Reputationen angekommen zu sein“; — 2. das Kapitel „J. B. Spitzeder in Weimar und Wien“ (B. II. S. 135), aus welchem wir erfahren, daß 1804 in Wien ein Pfund Fleisch 11 Kreuzer, ein Brod 9 Kreuzer, Butter 50 Kreuzer u. s. w. kostete; — 3. (B. II. S. 181) die Erwähnung der Wiener Schillerfeier im J. 1808, bei welcher eine Loge 100 Gulden, ein gesperrter Sitz 25 G. kostete und es „um 3/4 auf 1 Uhr bei dem Theater schon laut zuging“; — endlich 4. (B. II., S. 240) ein Brief des Wiener Buchhändlers Wallishausser, der 1800 der Direktion des Weimarer Hoftheaters Ziegler'sche Stücke um zwei Dukaten per Akt anbietet, worauf von Weimar aus die Antwort kam: „. . . daß, da man mit Manuskripten von dem Herrn Hofrath Schiller, dem Herrn geheimen Rath Goethe, dem Herrn v. Kotzebue und Herrn Iffland hier dergestalt versehen werde, daß zu deren Einstudirung die Zeit fehle, man von der Anerbietung vor der Hand Gebrauch zu machen nicht im Stande sei.“ — Auch ist, wie schon bemerkt, von Karl Krüger und von den Debüts unseres Karl La Roche (12. März 1828 als Bontemps im „Obrist“ und Thomas im „Geheimnisse“, abgegangen am 1. März 1833 an's Burgtheater) vorübergehend die Rede.

Endlich muß noch bemerkt werden, daß sechs der in Hrn. Pasqué's Büchern enthaltenen Aufsätze (zusammen ein gutes Viertheil des Werkes) bereits früher in den „Recensionen“ erschienen waren. Hr. Pasqué bemerkt dies nur bezüglich des einen über Weber's Familiengeschichte. Von Rechtswegen hätte er es auch bei den Artikeln „Schröder und Goethe“ („Rec.“ J. 1860 S. 480), „Iffland und Weimar“ (J. 1861, S. 356), „Sophie Ackermann“ (J. 1861, S. 824), Goethe's „Wöchner“ und die „Hallenser Studenten“ (J. 1860, S. 512) und „Alceste“ (J. 1861, S. 545 und 577) bemerken sollen.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Repertoirstörungen. Hein.) Durch die Unpäßlichkeit der Damen Jachmann und Harriers wird das Schauspiel und die Oper gleich sehr benachtheiligt; denn der neueinstudirte „Lear“ und Mosenthal's „Deutsche Komödianten“, unsäglich verschoben und oft, um die Oper möglich zu machen, Gäste von nah und fern, wie Fr. Borchers-Lita, Frl. Gericke, Fr. Förster herangezogen werden. Benedix' Lustspiel „Sammelwuth“ ist angenommen; auch soll ein Stück von Luise Mühlbach (Witwe Theodor Mundt's) zur Aufführung gelangen, in welchem der alte Fritz mit Genehmigung des Königs zum ersten Male als handelnde Person auf der königlichen Bühne erscheinen würde. — In der Wilhelmstadt schloß Fr. Formes ihr Gastspiel, und Hr. Hein, kürzlich noch in Wien, begann einen Theil der Regie zu übernehmen. — Die Vieloria gab mit zwiefelhaftem Erfolg zum ersten Male: „Die Frau Wirthin“. Neu: „Willkommen“, zur Begrüßung der Veteranen. Der Subhastationstermin dieses Theaters ist für den Augenblick aufgehoben. — Bei Wallner neu: „Ein politischer Flüchtling“; „Episode aus dem Jahre 1813“. — Bei Mehsel: „Anno 13“; und in der Vorstadt: „Leonora Galgai“. — Am 17. März finden in allen Theatern Festvorstellungen zur 50jährigen Jubiläumsfeier des Aufrufs des Königs Wilhelm III. „An mein Volk“ statt.

A. G. — **Braunschweig.** (Repertoir. Personalnotizen.) An Neuigkeiten brachten die letzten Wochen „Das Wintermärchen“ mit Frl. v. Sell als Hermione, und den „Störenfried“ mit Fr. Schütz in der Hauptrolle. Beide Darstellungen waren von günstigem Erfolg begleitet und

das Zusammenspiel, namentlich im „Störenfried“ vortrefflich. Auch die Darstellung des neueinstudirten „Othello“ von Shakespeare bot namentlich in den Hauptrollen: Othello: Hr. Schwerin, Jago: Hr. Jaffé, Desdemona: Frl. v. Sell ein sehr befriedigendes Resultat. — In der Oper hatten wir nun „Die Rose von Erin“, von Benedikt, eine gefällige, aber nicht hervorragend interessante Oper, bei welcher einige hübsche Lieder und eine sehr brillante Ausstattungsszene die meiste Wirkung thaten. Neu engagirt wurde der Tenorist Hr. Mayer-Callenbach, trotzdem, daß er bei seinem Gastspiel nicht gefiel. Wahrscheinlich ist man zu müde, Gäste kommen zu lassen, von denen der folgende stets weniger genügt als der vorhergegangene. Weitere Personalveränderungen stehen im Schauspiel bevor. Frl. Rautenberg verläßt unsere Bühne; ebenso der jugendliche zweite Liebhaber Hr. Löwe. Für beide werden Ersatzkräfte im nächsten Monate vorgeführt.

K. J.— **Lübeck.** (Konzert. Oper. Die Orgel der Marienkirche.) Am 14. März fand das sechste und letzte Abonnement-Konzert des hiesigen Musik-Vereins statt. Das Programm enthielt nur zwei Nummern, doch zwei der gewichtigsten: Beethoven's Sinfonia eroica und Byron-Schumann's „Manfred“. Die Aufführung der drei ersten Sätze der Eroica ließ wenig zu wünschen übrig: sie war präzis, schwungvoll und sehr fein schattirt. Nur gegen die willkürliche Beschleunigung der Tempi beim Eintritt des Dur-Satzes im Trauermarsch möchte ich Protest einlegen. Der letzte Satz wurde leider in Folge des übertrieben raschen Zeitmaßes unklar und stark überhudelt.— Die Musik zu „Manfred“, vielleicht das heiklichste Instrumentalwerk, welches je komponirt wurde, schien dem Orchester weniger geläufig als die Beethoven'sche Symphonie und wurde weniger präzis ausgeführt. Im Ganzen genommen kann aber Lübeck mit seinem Orchester wohl zufrieden sein. Der schwächere Theil sind die Celli und die Posaunen, während z. B. das erste Horn und die Oboe ganz Ausgezeichnetes leisten. Auch der Dirigent hat Feuer und Verständniß. Der Chor intonirte rein, doch war er nicht kräftig genug und es scheint überhaupt die Klangfarbe der Stimmen keine besonders schöne zu sein. Die Solisten verdarben nichts, mehr läßt sich von ihnen nicht sagen. Den Manfred sprach ein Dilettant in recht befriedigender Weise; aber der Prolog, dann die verschiedenen Geister, der Gemsenjäger und der Abt wurden in einer Weise gesprochen, welche selbst die größtmögliche Nachsicht, die man Dilettanten gegenüber mitbringt, auf eine harte Probe setzten. Der Beifall war, wie gewöhnlich im Norden, gleich Null. Der Kassasaal, in welchem die Konzerte stattfinden, ist nicht groß, aber schön und gut akustisch. — Im Theater sind jetzt die Gastspiele an der Tagesordnung. Die letzte Vorstellung des „Robert“ mit Hrn. Schäfer als Gast in der Titelrolle war eine befriedigende. Nächstens dürfte wohl „Czaar und Zimmermann“ mit einem Gast an die Reihe kommen; denn während ich diesen Bericht schreibe, wird im Zimmer nebenan die Partie des Van Bett durchprabirt. — Sonntag hatte ich auch Gelegenheit in der herrlichen Marienkirche die unlängst vollständig renovirte prachtvolle Orgel zu hören. Sie ist eine der größten in Deutschland und kann sich mit den schönsten Schweizer Orgeln messen.

F. **Prag.** (Benefice-Novitäten. Affaire Tauwitz-Thomé). Seit unserem letzten Berichte verfloß ein Monat, ohne auch nur ein einziges größeres theatralisches Ereigniß zu bringen. Nach immer ist es die Saison der Benefizen; die diesmonatlichen, welche die Damen unseres Schauspiels „zu ihrem Vortheile“ gaben, vereinigten sich sämmtlich in dem Streben, Alles aufzufrischen. So gab, nachdem schon früher Frl. v. Schulzendorff mit der „Königin von sechzehn Jahren“ den Anfang gemacht hatte, Fr. Burggraf Berger's geschmackloses Lustspiel „Marie von Medicis“, Fr. Frey „Tauchen Unverzagt“ und daneben als Novität das Schlesinger'sche Lustspiel „Ein Opfer der Wissenschaft“, endlich Frl. Gebhardt das lyrisch zerflossene Drama „König René's Tochter“ und, neueinstudirt, Wollheim's Lustspiel „Der Dämon der Nacht.“ Es ist dies eine seltsame, aber keineswegs lobenswerthe Uebereinstimmung. Frl. Gebhardt ist noch am ehesten zu entschuldigen, da sie ursprünglich Mautner's „Eglantine“ gewählt hatte, welches Stück aber für ihre Remplaçantin, Frl. Brand, bis nach Ostern zurückgelegt wurde. Alle früher aufgezählten Stücke erwiesen sich durchaus nicht als Gewinn für das Repertoir, auch „Ein Opfer der Wissenschaft“ nicht. Das letztgenannte Lustspiel führt eine glücklich gewählte Idee mit zu vielen Längen und Unwahrscheinlichkeiten durch, als daß es auf die Dauer gefallen könnte. Auch die Darstellung war nicht überall gleich sorgfältig. Im „Tauchen Unverzagt“, wo Fr. Frey die ihrer Individualität durchaus nicht zusagende Titelrolle gab, lieferte Hr. Sauer als Gardelieutenant eine vollkommen gelungene Charge. Minder glücklich fiel das Experiment aus, welches Hr. Sauer mit der Darstellung des Peti im „Zigeuner“ machte; wohl bot seine Auffassung manche gelungene Einzelheiten, wie er denn auch eine achtbare Gesangsfertigkeit entwickelte, dagegen vermochte er den eigenthümlichen Dialekt nicht ganz zu bewältigen und trat überhaupt mit dieser Figur aus seinem Rollenkreise heraus. — Schließlich müssen wir eines Vorfalls gedenken, welcher auf unsere ohnedies durch Krankheiten der Mitglieder zerfahrenen Operzustände eine ungünstige Wirkung übte. Es ist dies die plötzliche Entlassung des zweiten Kapellmeisters und Chordirektors, Hrn. Eduard Tauwitz. Der Direktor Hr. Thomé hatte Hrn. Tauwitz wegen einer Nachlässigkeit in der ihm obliegenden Leitung des Chors mit dem Abzug von zwei Tagesgagen bestraft. Die Weigerung des Kapellmeisters sich dieser Strafe zu unterziehen, führte zu einem unliebsamen Konflikte, dessen unmittelbare Folge seine Entlassung war. Die provisorische Leitung des Chors wurde dem Orchestermitgliede Hrn. Slansky übergeben.

. **Stuttgart. (Tannhäuser.) Unsere Operndirektion scheint das bis jetzt Versäumte rasch nachholen zu wollen. Der Novität „Die Rose von Erin“ folgte unmittelbar die Reprise des „Tannhäuser“ am 15. d. M. Die Zukunftsoper, die hier seit nahezu vier Jahren, wa sie vier Aufführungen erlebt hatte, nicht mehr gegeben worden war, fand bei einem großen Theil des Publikums enthusiastische Aufnahme und wird nun wohl nicht wieder vom Repertoir verschwinden, vielmehr wie die Meyerbeer'schen, Halevy'schen 2c. Prunkopern ein Kassastück abgeben, vorausgesetzt immerhin, daß sich Hr. Sont-

heim nicht wieder weigert, die Titelrolle zu singen, was in den letzteren Jahren mit die Schuld an dem Verschwinden des „Tannhäuser“ getragen hatte. Diesmal hatte er die Partie etwas zusammengestrichen, fand aber doch noch genug Gelegenheit, stürmischen Beifall zu ernten, dessen sich auch Hr. Schütky für seine vortreffliche Leistung als Wolfrom und Fr. Leisinger als Elisabeth zu erfreuen hatten. Kaum genügend war Hr. Lipp als Landgraf, ungenießbar wie die Rolle Fr. Jäger (geb. Schröder) als Venus, tüchtig die Hrn. F. Jäger, Bohrer als Walther und Biterolf, sowie Frl. Trützschler als Hirtenknabe. Der Chor hätte stellenweise weniger loslegen, das Orchester unter Eckert manchmal diskreter begleiten dürfen; im Ganzen jedoch bot das Ensemble viel Gutes und die Inszenirung war geschmackvoll. Seit ein paar Tagen ist auf den gedruckten Theaterzetteln der Fortschritt bemerkbar, daß die weiblichen Mitglieder nicht mehr als Madame und Demoiselle (Mme. und Dlle.) sondern als Frau und Fräulein (Fr. und Frl.) bezeichnet werden!

Kleine Chronik.

Professor Rötscher in Berlin, der berühmte dramaturgische Schriftsteller und Shakespeare-Kenner, ist ernstlich erkrankt.

Die Leipziger Theaterdirektion scheint es sich förmlich zur rühmenswerthen Aufgabe gemacht zu haben, ältere gute Produkte der dramatischen Kunst, welche an den meisten Bühnen, leider im „letzten Winkel“ der Bibliothek vermodern, um nichtigem modernem Alltagstand Platz vor den Lumpen zu lassen, an's Licht zu fördern. Kurz nachdem man Oelenschlägers „Coreggio“ mit großem Erfolg gegeben, und Gutzkow's „Zopf und Schwert“ noch langer Pause neu einstudirt über die Bretter gegangen war, bereitete am 15. d. M. die Direktion dem Publikum durch die Aufführung von Körner's „Zrinp“ eine angenehme Ueberraschung. Das Drama war vorzüglich besetzt, namentlich was die Hauptrollen betrifft. Der Solimonn Hrn. Kühn's und der Zrinp Hrn. Stürmer's waren echt vorzügliche Leistungen. Das Publikum rief beide zu wiederholten Malen. Der Erfolg des Ganzen war ein durchgreifender.

Der Dramenpreis von 200 Dukaten, den der König von Baiern für das beste Drama aus der bairischen Geschichte ausgeschrieben hatte, konnte keinem der eingesendeten Stücke zuerkannt werden, und es wurde deshalb der Termin für die Preisbewerbung bis zum 1. Oktober d. J. verlängert.

Eine neue Nibelungen-Tragödie ist von R. Waldmüller unter dem Titel „Brunhild“ erschienen.

Ein neuer szenischer Fortschritt. Beim Königsberger Theater erscheint neuestens unter dem Ballet-Personal ein Esel, der in dem neuen Ballet „Don Quixote“ mitwirken soll.

Alexander Dumas d. ä. widerspricht dem auch in den „Recensionen“ gebrachten Gerüchte, daß er in letzter Zeit für die Ristori eine „Kleopatra“ oder eine „Antoinette“ geschrieben habe, und läßt dabei nicht undeutlich merken, daß er auf Frau Adelaide wegen Zurücksetzung, Missachtung seines Talentes ꝛc. sehr böse sei.

Die Gemahlin des Generals Türr, eine Italienerin, hat dem Ofner Volkstheater eine italienische komische Operette: „La Mascherada“, übersendet, bei der der größte Theil der Mitwirkenden unter dem Publikum placirt sein und von dort aus singen wird.

Am Braunschweiger Hoftheater wird gegenwärtig ein neues Schauspiel von Adolf Glaser: „Der Weg zum Ruhme“ einstudirt. Die Hauptrollen sind in den Händen von Frl. v. Sell, Hrn. Schwerin und Fr. Schütz. Außer diesen sind noch die Damen Rautenberg und Weiß und die Hrn. Jaffé, Hillt u. A. darin beschäftigt.

Der Riedel'sche Gesangverein in Leipzig gab am 8. März in der Thomaskirche seine zweite Musikaufführung in dieser Saison, es kamen darin zu Gehör: „De profundis“ von Gluck; „Vom Tode“, mit Orgelbegleitung von Beethoven; Requiem und Kyrie aus der „Todten-Messe“ von Berlioz; Agnus Dei und Dona nobis aus der „Messe“ von Schumann; „Ach wie flüchtig“ von Joh. Seb. Bach; „Ein' feste Burg ist unser Gott“, Kantate von Joh. Seb. Bach.

Frl. Janauschek hat in Schwerin ihr Gastspiel begonnen und ist bereits als Medea und Hedwig von der Gilden aufgetreten; der Zuschauerraum war an beiden Abenden ausverkauft.

Neunzehntes Gewandhauskonzert vom 12. März: (Nur französische Kompositionen alter und neuer Zeit). Ouvertüre zu „Semiramis“ von Catel (geb. 1773, gest. 1830). Zwei französische Volkslieder (Brunettes) für Chor (aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.) Ariette und Chor aus dem Ballet „La mascarade de Versailles“ von J. B. de Lully (geb. 1688, gest. 1687.) Variationen für die Violine von P. Rode (geb. 1774, gest. 1830), vorgetragen von Hrn. Konzertmeister F. David. Arie und Chor aus „Hippolyte et Aricie“ von Rameau (geb. 1683, gest. 1764) Ouvertüre zu „Jean de Paris“ von F. A. Boieldieu (geb. 1775, gest 1834). Symphonie von H. E. Méhul (geb. 1763, gest. 1817) Chor aus der Oper „Les deux Avares“ von Grétry (geb. 1741, gest. 1813). Fée Mab, Scherzo aus der dramatischen Symphonie „Romeo et Juliette“ von Hektor Berlioz (geb. 1803). Feierlicher Marsch und Chor der Magier aus „Alexandre à Babylone“ von Lesueur (geb. 1763, gest. 1837). Dieses interessante Programm hat durch die plötzliche Erkrankung des Hrn. Gunz vom Hoftheater zu Hannover, auf dessen Mitwirkung gerechnet war, eine empfindliche Einbuße erlitten, da sich in der ursprünglichen Eintheilung dieses französischen Konzerts einige Tenor-Arien von Boieldieu und Auber befanden, deren Vortrag durch den genannten trefflichen Sänger dem Konzert zu einer besonderen Zierde gereicht haben würde.

Goethe's „Faust“ im Italienischen. Der erste Theil des Goethe'schen „Faust“ ist in einer italienischen

Uebersetzung des montanonischen Schriftstellers Anselmo Guerriero erschienen. Italienische Kritiker nennen die Uebersetzung einen Edelstein, mit dem die italienische Literatur bereichert worden ist.

Flotow's Opern in der Fremde. Der Text zu Flotow's „Stradella" ist auch in's Spanische übertragen. Die Oper wurde in diesem Winter im Nationaltheater zu Madrid mit großem Beifalle gegeben. Direktor Gye in London hat „Stradella" auf das Programm der diesjährigen Saison der italienischen Opern im Coventgarden Theater gesetzt. Raudin soll die Titelrolle singen. In Paris ist dieselbe Oper unlängst gegeben worden.

Lokales.

Das Verschwinden des „Attaché" vom Burgtheater Repertoir noch vor seiner ersten Aufführung war von mehreren Seiten einer Aengstlichkeit zugeschrieben worden, welche angeblich gewisse Reminiszenzen von der blutigen Duell-Geschichte dieses Winters vermeiden wollte. Die „Wiener Zeitung" dementirt diese Auffassung, und sie thut wohl darun. Es bleibt indessen immerhin charakteristisch für den Ruf der Burgtheater-Direktion, wenn man ihr allen Ernstes so alberne Bedenklichkeiten andichtet. Daß der „Attaché" zurückgelegt worden sei, um Hrn. Sonnenthal zu schonen, finden wir ganz in der Ordnung; nur hätte man sich die Novitäten von vornherein besser eintheilen sollen. Mit dem „Attaché" hat das Burgtheater ganz speziell sein Privat-Mißgeschick.

Im Operntheater wird dieser Tage die Sängerin Fr. Mulder-Fabbri in „Hernani" ein Gastspiel eröffnen. — Fr. Dustmann ist erkrankt, was die Vorbereitungen zum „Tristan" wieder weiter hinausschiebt. Ob einstweilen „Lalla Rookh" wirklich vorbereitet, ob an irgend eine leibliche Reprise, an irgend ein namhaftes Engagement gedacht wird, — darüber verlautet neuerdings nichts. Man weiß nur sicher, was im Operntheater nicht geschieht, z B. daß Frl. Stehle aus München nicht kommt. Einstweilen hat die Brünner Koloratur-Sängerin, welche bestimmt zu sein schien, die abgehende Fr. Schäfer-Hoffmann zu ersetzen, ganz in der Stille als einer der vier Edelknaben im „Tannhäuser" debütirt und ist von einem Gastspiel der Fr. Kainz-Brause die Rede. Letzteres wäre die Erinnerung eines schon einmal mißglückten Versuches.

Adelina Patti hat auch mit ihrer dritten Rolle — Norina in „Don Pasquale" eine ungemein warme Aufnahme gefunden, und zwar selbst in denjenigen Nummern, wo sie, mit Souffleur und Kapellmeister in Kollision gerathen, sich recht wie ein verzogenes Kind benahm. Am besten sang sie das Duett mit Don Pasquale und das Notturno mit Ernesto, namentlich aber das Schlußrondo in hiareißend anmuthiger Weise. Die Rolle der Norina führte sie mit naiver Schalkheit und sicherer Charakteristik ohne Uebertreibung durch. Hr. Ginglini sang den Ernesto vortrefflich und spielte auch gut. Die beiden anderen Herrn dagegen genügten nur zur Noth ihrer schwierigen Doppelaufgabe als Sänger und Schauspieler.

G. — **Das Carltheater** stellte am 19. wieder einmal eine Frage an das Schicksal mit drei Kleinigkeiten: „Name und Stand" von Carl Karl, „Ein Klub", von A. Bergen, nach dem Französischen, und „Ahn'l und Aehn'l" von Stix. Wodurch Bergen und die Direktion des Carltheaters veranlaßt werden konnten, das hiesige Repertoir mit einer französischen Sudelei vom Kaliber des „Klub" zu bereichern, wollen wir gerne ununtersucht lassen, unsere Leser aber dürfen wir versichern, daß dieser „Klub" zu den Dingen gehört, die sich gerne verstecken in Nacht und in Grauen. Hr. Himmel schien das feinste Urtheil gehabt zu haben, denn er hatte sich die Mühe des Memorirens möglichst erleichtert. — „Name und Stand" scheint ein Erstlingswerk zu sein, wie der Eingangsmonolog Friederikens und die Vorwurfszene derselben handgreiflich darthun. Ein geübterer Autor hätte sich weder die Unwahrheit des ersteren und noch viel weniger der letztern zu Schulden kommen lassen. Denn daß in dieser letzten Szene der alte Ringou nicht gleich beim ersten Worte den Mund aufthut und das Mißverständniß löst, beweist eben nur, daß dem Autor der Faden ausgegangen war. Daß er sonst mit all bekannten und viel benützten Materiale arbeitet, wollen wir ihm bei einem Erstlingswerke nicht zu hoch anrechnen. Um die Darstellung erwarb sich Frl. Baison das meiste Verdienst, indem sie sich mit viel Geschick über den erwähnten Monolog hinweghalf. Noch mehr Verdienst hätte sich die Dame um den Autor erworben, wenn sie bei der andern verunglückten Szene denselben etwas wirksamer zu Hilfe gekommen wäre. — Der „ländliche G'spaß": „Ahn'l und Ahn'l" gehört zu den gelungenern Alpenszenen und wurde durch seine zwei Darsteller Hrn. Friese und ganz besonders Frl. Schiller in frischester Weise durchgeführt. Frl. Schiller entwickelte dabei als altes Weib eine frappante Herrschaft über Organ und Mimik, die Hrn. Friese weniger gelang.

Au der Wien kamen dieser Tage zwei kleine Novitäten: „Der Fuchs in der Falle" von Julius und „Herkules als Schutzmann" von A. Bergen nach dem Französischen, zur Aufführung und sollen ziemlich gefallen haben. Wieder aufgenommen erschien daselbst Langer's „Die Mehlmusser-Pepi" mit Frl. Gallmeier in der Titelrolle und Hrn. Stelzer in der früher von Rott gespielten.

Gestrige und heutige Novitäten: Im Kaitheater „Herr von Zuckerl Vater und Sohn" (die verdeutschte Bouffes-Operette „Le voyage de Mr. Dunanan père et fils"), on der Wien Feldmann's Posse „Ueber Bond und Meer." Die nächste Nummer d. Bl. wird die bezüglichen Referate darüber bringen.

Briefkasten. 15. — 21 März: ∞ und F in Prag, ⁂ in Stuttgart, K.W. in Brünn, ♂ in Berlin, H—l hier. Benützt. — L. v. S.: Wir danken sehr. Wird benützt werden. — v. Kr hier, S. hier, K—rl. in Pest, E. L. in Kopenhagen, F. B. in München. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 13. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 29. März 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 50 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Ueber das Verhältniß des Publikums zum musikalischen Kunstwerk. (Schluß). — Tonkünstler-Paralleten I. Mendelssohn und Schumann. — Stockholmer Theaterbericht — Breslauer Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Bürgerlich und Romantisch“, Repertoir), Operntheater („Tell“, „Martha“, Repertoir), Kaitheater und An der Wien (Novitäten). — Korrespondenz-Nachrichten (München, Olmütz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ueber das Verhältniß

des Publikums zum musikalischen Kunstwerk.

Von **Karl Grädener.**

(Schluß.)

Alle im Vorigen der Betrachtung unterzogenen Schwierigkeiten, die sich dem Hörer der Musik entgegenthürmen, sind so wenig blos eingebildeter Natur oder etwa übertrieben, sie wurzeln vielmehr so in der Natur, im Wesen der Musik, daß sie uns folgerecht zu dem Gedanken führen *könnten*, als habe in der Beantwortung unserer an die Spitze gestellten Frage der Künstler über den Laien den Sieg davongetragen, als wäre nur der durchaus in musikalischer Sphäre Aufgewachsene und in sie Eingeweihte, mit einem Worte: nur der Musiker im Stande, das Räthsel eines größern Tonwerks zu entziffern, es wirklich in sich aufzunehmen, es, wie wir sagen (wenn auch nur in und für sich selbst und also subjektiv) zu *verstehen*. Dennoch gibt es erfreulicher Weise — wo bliebe sonst die Korrespondenz zwischen Tonkünstler und Publikum? — ein vermittelndes Etwas, das wir auch in andern Künsten wiederfinden, in allen zwar, vornehmlich aber in der dem Laien in ihrem Innersten am schwersten faßbaren Gattung der Malerei (der Gattung, die zugleich der reinen Instrumentalmusik neben der Architektur nach anderer Richtung hin die verwandteste ist): der Landschaftsmalerei.

Wenn wir — allein oder in Gesellschaft eines gleichgesinnten Freundes — einen hohen Felsen besteigen, entrückt dem Geräusche der Thalwelt, rings um uns nackte Riesenblöcke oder föhrenbewachsene Bergkuppen, dem Himmel nah, als könnten wir ihn greifen, unter uns ein Wolkenmeer oder tiefe, wilde Schluchten: da bemächtigt sich unser ein Etwas, für das wir aus technischer Sprache ein bildlich Wort entlehnt haben. Gefühl ist's nicht, auch nicht Empfindung. Je nach der Strömung unseres Blutes, nach unserer ganzen Natur oder nach dem, was wir so eben oder längere Zeit durchlebt, ergreift uns allerdings wohl ein Gefühl, sei's das negative der Leere, Oede, des Verlassenseins, oder das positivere des über allen irdischen Tand Hinausgehobenseins, des Entrücktseins aller Sorge, aller Qual; sei's das Gefühl der Göttlichkeit im Menschen oder das reinmenschliche der Kleinheit, Nichtigkeit unser gegenüber der Natur und ihrem Schöpfer. Aber dies Gefühl, geboren aus dem primitiven Eindruck jener Umgebung auf unsere äußern Sinne, durch diese auf die Seele, ist der Erzeuger einer neuen viel allgemeinern aber intensivern, weil instinktivern und unbewußtern Strömung, die den ganzen Menschen durchfluthet und jene Regung des Gefühls, das nur momentan wirkend durch neue heterogene Eindrücke bald wieder verdrängt werden würde, bleibender macht; einer Strömung, die für heute wenigstens dem Menschen einen Stempel aufdrückt, eine gewisse Farbe verleiht,

welche ihn, wenn er das Thal betritt, noch lange nicht verlassen hat. — Aus der Musiksprache entlehnt ist dieses Wort: wir nennen's Stimmung. In einer Stimmung kehren wir zurück, wenn wir empfänglich überhaupt, sei auch die Grundfarbe dieser Stimmung bei Verschiedenen verschieden; sei's die gehobene Stimmung oder die gedrückte, sei's die thatkräftige, energievolle, sei's die matte, schlaffe, willenlose. Je mächtiger der Gegenstand, der sie hervorrief, je tiefeinschneidender sein Eindruck, desto intensiver das Gefühl, desto bleibender die Stimmung. Es ist, als ob wir noch lange, nachdem der erste Eindruck fast verschwunden, ja das dadurch hervorgerufene Gefühl erloschen, durch ein so oder so gefärbtes Glas Alles sähen, was uns begegnet, grau Alles oder grün oder oliv.

Wie kommt's, daß oft, wenn mit dem hängenden Wolkenstratus auch unser ganzes Wesen hängt, niedergeschlagen entweder oder doch apathisch, gleichgiltig, unbefriedigt, indifferent — daß plötzlich dann ein durchbrechender Sonnenstrahl uns so aufrichtet, uns so freudig macht, so entschlossen zu Dingen, die wir noch eben zu thun uns nicht entschließen mochten? Der Sonnenstrahl hat Leib und Seele umgestimmt. Oder daß umgekehrt, wenn frühere, stärkere, niederschlagende Eindrücke ein intensiveres Gefühl der Traurigkeit in uns wach riefen, daß umgekehrt die Sonne, die Andern freudig strahlt, uns fahl und falb und Alles grau in grau erscheint? Die traurige Stimmung hat sich bleibend unseres ganzen Seins bemächtigt und unser Auge, geistiges und leibliches, sieht durch grau gefärbtes Glas. „Ich bin nicht in der Stimmung", sagen wir, „mich heut der Freude, Lust, dem Jubel", umgekehrt: „der Traurigkeit, dem Schmerze hinzugeben"; und von zwei Seelen, welche sich in einander nicht hineingesprochen, hineingedacht, bewußt hineinempfunden haben, nein! nur durch das äußere leibliche Auge in's innere, geistige blickend hineingeschaut haben, und wo das ganze Wesen nun eines von dem andern durchwärmt, durchströmt, durchleuchtet wird, reden wir — von „gleichgestimmten Seelen".

Wenn schon ein Starres, Lebloses, Unorganisches, der nackte todte Fels, wenn schon lebendiger: der Sonnenstrahl, das brausende Meer, der rauschende Wald, wenn innerlicher: schweigende Gefühle der Wehmuth oder Lust den Menschen so stimmen können, daß es oft gewaltsamer Mittel bedarf, ihn umzustimmen: wie viel mehr wird dies der Fall sein müssen bei einem Gebilde der Kunst, wo mit kunstbeflissenem, oft nur instinktiven Takte alle der betreffenden Kunstgattung zu Gebote stehenden Mittel in Bewegung gesetzt sind, um auf den ganzen Menschen, schauenden oder hörenden, zu wirken — denn für den andern Menschen (leugne es, wer wolle!) ist doch schließlich jedes Kunstwerk gemacht, wenn auch nicht immer gedacht — wie noch viel mehr, sage ich, wird jenes der Fall sein müssen gerade bei der Musik, derjenigen Kunst, die unbestritten auf das ganze Nervengeflecht des Hörenden am intensivsten, daher am unmittelbarsten wirkt!

Aus einer solchen Stimmung heraus ist jedes echte Kunstwerk geboren, und eine solche Stimmung wird es in jedem überhaupt empfänglichen Beschauer oder Hörer wieder erzeugen. Durch die einige, homogene Stimmung hängen die scheinbar oft heterogenen Sätze eines größern Musikwerkes zusammen, und wenn wir sagen (ich meine das Publikum): wir fühlen uns von der Musik ergriffen, angeregt, befriedigt, wir tragen sie mit uns nach Hause: so sind es nicht die paar Kadenzen oder Melodien (der trägt sie oft gar nicht in und mit sich, der diese pfeift), es ist die spezifische Stimmung, die für uns, die Hörer, geboren, das bleibende Gesammtresultat, das sie in unserer Seele hinterlassen. — Vom produzirenden Künstler, der aus solcher Stimmung herausschafft, dem reproduzirenden, der dieselbe zu der seinigen zu machen und nach besten Kräften wieder zu geben hat, und dem Hörer, der sie empfängt, auf das Kunstwerk selbst übertragen — sprechen wir auch diesem letztern Stimmung zu, und sagen z. B. von der Landschaft, von der musikalischen Konzeption, ja von dem architektonischen Gebilde: sie haben Stimmung oder keine.

Das ist nun der Punkt, und kein so kleiner, wie es auf den ersten Anblick hat erscheinen mögen, in welchem Kunstwerk sich und Publikum begegnen; der Punkt, von dem aus die Summe der Gebildeten (Nichttechniker) — aber auch nur die Summe — einen Stein werfen kann, schwarz oder weiß, in die über den größeren oder minderen Werth des Kunstwerkes richtende Wagschale; das ist der Punkt, auf den fußend auch der Laie, der vom Technischen des Musikwerkes, von den Mitteln, durch die es wirkt, den musikalischen Organen u. s. w. kaum etwas weiß, mit einem übertragenen Ausdruck sagen kann: „Ich habe es verstanden!" oder zum darstellenden Künstler: „Ich habe dich verstanden!" Sagt doch

auch der Blick dem Blicke schon bei gleichgestimmten Seelen: „Wir haben uns verstanden.“ Oder zum theilnehmenden Freunde, der stumm dasteht und keines Wortes fähig, der Leidtragende: „Ich habe dich verstanden.“ Und nur so möcht' ich's vom großen Publikum verstehen, dies „Verstandenhaben.“ Ich habe die Musik (beim ersten Male schon) verstanden, heißt: ich habe die Stimmung, die durch sie an meinen ganzen innern Menschen appellirte, ganz und innig in mich aufgenommen. — Je edler die in mir erweckte Stimmung, je erhobener — desto erhabener dürfen wir sagen, ist in seiner Gattung das Musikstück; je allgemeiner zutreffend — desto objektiver, wahrer. Aber überhaupt — denn es gilt ja von jedem Genre, auch dem humoristischen, auch dem naiv-komischen — je nachhaltiger die Stimmung, desto tiefer, intensiver in seiner Gattung das Musikstück, je weitgreifender (ich meine: den ganzen Menschen packender), desto reicher. Mahnt mich's doch hier jenes Gelehrten zu gedenken, welcher gefragt, wie ihm, dem durchaus Unmusikalischen, die Luther-Bach'sche Litanei gefallen, antwortete: „Verstanden hab' ich technisch nichts; aber mir war's, als ob ich unter fremdem Volke dem frommen Kultus eines Gottesdienstes in mir fremder Sprache beiwohnte. Ich fühlte und verstand, daß etwas Großes, Heiliges um mich vorging.“

Das denn auch der Grund, warum dem exklusivsten Künstler, dem scheinbar unabhängigsten — er mag sich's verhehlen oder gar wegleugnen — die Wechselwirkung zwischen sich und dem Publikum keineswegs gleichgiltig ist; warum er dennoch abhängt von und zusammenhängt mit dem Beifall oder Mißfallen der Menge, d. h. der Summe der überhaupt Gebildeten. Es ist ihm ja ein Stein, ein schwarzer oder weißer, in die über sein Werk oder seine Leistung richtende Urne. — „Das Volk“ — sagt Friedrich Theodor Vischer *) — „beneidet seine Künstler nicht, weil es sie zu sich zählt, sie sind seine eigene Seele. Der Genius aber ist auch nichts ohne sein Volk; der Reiz, der Drang zu schaffen, das innerlich Geschaute hinauszustellen an das Licht, ist nur das Gefühl, aus Einem Stamm zu sein mit Denen, welche auf diese Mittheilung harren; er weiß, daß Aller Augen auf ihn warten und sieht diese Augen innerlich warten zugleich, während er sein inneres Bild erzeugt. Alle Freude der Phantasie an ihrem Thun ist eine Freude in der Vorstellung Mitanschauender; diese Vorstellung ist ein Theil ihres Schaffens selbst, es ist ein inneres Bühnenspiel mit Parterre und Gallerien, kein Drama vor leeren Bänken. Im Phantasiebegabten ist sein Volk mitgesetzt, wie er in ihm, er ist Legion. Daher ist auch kein ästhetischer Genius ohne Eitelkeit, und dies ist nicht sein Schlechtestes; gewohnt innerlich zu dramatisiren vor vollem Hause, wird er freilich diesen Sinn nicht ausziehen, wenn er in's gemeine Leben tritt; wem seine eigene Erscheinung gleichgiltig ist, wer nicht ein die wirklichen Zuschauer antizipirendes Selbstanschauen seiner Persönlichkeit mit sich trägt, ist für die Kunst verloren. Es ist unmöglich, diese Behauptung zu verwechseln mit einer Beschönigung der Eitelkeit des leeren Individuums, dessen ganzes Geschäft ist, sich eigentlich oder uneigentlich vor dem Spiegel zu sehen. Im Genius ist diese Beziehung der Ernst seiner eigentlichen Lebensaufgabe, der nur unschädlich in sein Privatleben übergeht“.

Und somit würden wir (ich und die bis hieher mir gefolgt sind) glauben, am Ziele unserer ganzen Untersuchung zu sein, und wenn auch keine durchaus befriedigende Lösung der von uns an die Spitze gestellten Frage, so doch einen einigermaßen ausgleichenden Kompromiß zwischen Publikum und Kunstwerk, Publikum und Künstler gefunden zu haben: träte nicht gerade hier eine Erfahrung uns in den Weg, die wenn auch nicht die ganze, obschon nur geringe, demselben dindizirte Macht ihm wieder zu entreißen, doch dieses selbst, das in diesem Sinne zurechnungsfähige Publikum, auf ein Minimum zu reduziren droht. Die Erfahrung, daß von der Theorie wissenschaftlicher Erörterung die Praxis des Lebens, von dem im Allgemeinen als richtig anerkannten Prinzip der einzelne Fall oft so sehr abweicht, daß, was von vornherein als wahr, in seiner Anwendung doch als nicht wahr erscheint — diese Erfahrung drängt uns vor dem Abschluß noch ein Mal, dem seiner Grenze nach von uns bezeichneten („allgemeiner Bildung“ theilhaftigen) Publikum etwas näher in's Gesicht zu schauen.

Um eine künstlerische Stimmung zu empfangen, ist's vor allen Dingen nöthig, einmal und zuvörderst: dem Kunstwerk selbstthätig entgegen zu kommen. — Wie ohne Schauen kein Sehen, d. h. kein geistiges Sehen denkbar, so ohne bewußtes, selbstthätiges Hören, d. h. durch den Akt, die Energie

*) Aesthetik III., 1. S. 5.

des Willens vermitteltes Hören kein wirklich musikalisches Hören. „Dem Schönen“ — sagt Hanslick *) — „entspricht ein Genießen, kein Erleiden, wie ja das Wort „Kunstgenuß“ sinnig ausdrückt“. — Das Thier, der Karaibe hört nur Töne, und auch diese nicht als solche, nämlich als Tonhöhen, geschweige als Tonreihen, Melodien, Harmonie, Musik. Nur wenige Stufen höher steht der, welcher nicht des Kunstgenusses halber, sondern eines dritten außerhalb des Kunstbereiches liegenden Zweckes willen die Mode mitmacht Musik zu hören; der in den Konzertsaal geht, seine Stunden sich zu kürzen, vielleicht gar unter einem angenehmen Sinnenrausche zu verdauen, wenn's hoch kommt ein paar Melodien rekapitulirend nachzupfeifen. Wir würden uns und unserm bessern Konzertpublikum Unrecht thun, wollten wir bei dieser Klasse (vielmehr — denn der Name gebührt ihnen kaum — bei dieser Ausnahme) von Hörern oder besser: Nichthörern länger als geschehen verweilen. „Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses“ (sagt wieder, ein wenig anders gewendet, Hanslick) „geht ihrem Hören ab: eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie.“ — Verzichten wir auf sie, als zu uns zählend und gehen weiter.

Nicht selbstthätig allein soll man, fordern wir, dem Kunstwerk nahen, sondern zugleich naiv empfangend, d. h. ohne Präjudiz, ohne ein bestimmt von vorn hinein Gewolltes vom Kunstwerk zu prätendiren. Die Hörer, welche präjudizirlich — ob mehr, ob weniger bewußt — an jenes treten, fühlen sich eben so häufig in ihren Erwartungen betrogen und rächen sich für diese selbstverschuldete Täuschung am Kunstwerk oder Künstler durch schiefes, weil an schiefem Maßstabe gewonnenes Urtheil. — Aus der ganzen Menge der hieher Zählenden heben wir der Klassen drei heraus und nennen etwa die erste Klasse die blos „Empfindenden“ oder „Gefühlshörer“, die zweite die „Verstandeshörer“, die dritte Klasse die „Geistreichen“. Alle drei Gruppen haben mit einander das gemein, daß sie der Stimmung, die das Kunstwerk in ihnen hervorbringen will und soll, ein mitgebrachtes Hinderniß entgegensetzen, ein Hinderniß, das bei den beiden letzten positiver, bei der ersten mehr negativer Natur ist. Sie haben mit einander das gemein, daß alle egoistischen Wesens sind, nicht im ethisch-schlimmen Sinne, wohl aber im ästhetischen, d. h. in Absicht auf das Kunstwerk und seine Wirkung. Und endlich alle drei finden wir — die beiden letzten sogar vorzugsweise — gerade unter dem gebildeteren Theile des Publikums.

Eine jede Kunst hat es nun einmal mit der Sinnenwelt zu thun, in so fern sie ihren geistigen Gehalt durch das Medium des Sinnlichen äußerlich zur Erscheinung bringt; und da muß denn die Schuld dieses aller Kunst eigensten Wesens insbesondere unsre Kunst, die Musik, büßen, indem allen Denen, welchen die Empfindung weniger Medium ist, als vielmehr letzte schiedsrichterliche Instanz, die Musik nichts mehr ist und werden kann, als ein bloßes, fast zufälliges Tonspiel für den äußeren Gehörsinn und das dadurch angeregte, unbewußte, innere Gefühl. Statt vermöge der selbstthätig Antheil nehmenden Phantasie ein Kunstwerk objektiv-ästhetisch auf sich einwirken zu lassen mit dem steten Bestreben, aus dem Einzelnen eine Totalanschauung zu gewinnen und vermittelst dieser eine nicht allgemeine, sondern dem Gehörten analoge, spezifische Stimmung, — verhalten sich die der ersten Gruppe unserer Hörer Angehörigen durchaus subjektiv-leidend und, je stärker gerade, je intensiver die Musik unläugbar physisch auf das Nervensystem zu wirken im Stande ist, desto mehr geben sie sich dieser auf sie eindringenden Gewalt gefangen und — schwelgen in Gefühlen, statt zu hören. *) — Wir wollen solchen Hörern keineswegs ihre Freude am Hören kürzen; nur als Mitredenden über irgend welchen ästhetischen Werth des so Gehörten können wir ihnen selbstverständlich keinen Platz gönnen. Gibt es doch eine Menge von Tonstücken, die auch nach ihrem und gerade nach ihrem Sinne gar nicht intendiren, die Empfindung wachzurufen, und — da hört ihr Hören auf. Wohl kann ich auch bei einer echten Fuge Manches fühlen, aber das ist, wie auch Jene wohl merken, nicht der Fuge Haupt- und höchstes Moment. Ihr Hauptmoment bleibt das des Kampfes zwischen Satz und Ge-

*) Vom „Musikalisch-Schönen.“

*) Auch hier kann ich mir nicht versagen, noch einmal jenes geistreichen Büchleins des schon zweimal angezogenen Schriftstellers, Hanslick's, zu gedenken, wo er — speziell die beiden Fragen: Sind Gefühle Zweck? und: Sind Gefühle Inhalt der Musik? abhandelnd — von der oben von uns geschilderten Hörerklasse eine treffende Zeichnung liefert, treffender, als mein Pinsel sie zu geben vermag. (Vgl. dessen Schrift „vom Musikalisch-Schönen“, S. 70, 71.)

gensatz, des sich Suchens und Fliehens und Ringens der selbständig losgelösten und wieder verschlungenen Glieder oder Stimmen und des sich Sammelns derselben schließlich unter einen Brennpunkt, unter ein, das siegende und triumphirende Prinzip. Je nach dem Hauptmotiv (dem Thema, Subjekt) einer solchen Fuge wird ihrem Hörer auch eine bestimmte künstlerische Stimmung erwachsen, aber schlechterdings nicht eine dem bloßen Fühlen entsprossene oder auch nur analoge; und der nur Empfindende spricht's oft gelassen aus, daß das ein Ding für Fachgelehrte oder Kenner, nicht für ihn — nicht ahnend, daß auch er, hätte er naiv lauschend dem Fortgange der Stimmen zu folgen gesucht, wohl seinen Antheil aus dem Stück davongetragen hätte.

Schroff gegenüber dieser Gruppe stellt sich die bei weitem geringere der Verstandeshörer. Ihr kommt es nicht sowohl darauf an, ob und wie sehr Gemüth oder Phantasie bewegt, erregt, be- oder gefangen werde, als vielmehr: in welcher Ordnung, Gliederung, nach welchen Regeln. Da kommt denn — während jenen Ersteren die Musik in ihrem Klingen und Verklingen nichts war denn ein akustisches Nebelbild, ein angenehmer Sinnenrausch — schon eine bestimmte, wiewohl (gerade ihnen) nur rein äußerliche Seite unserer Kunst zum Vorschein: die technische, formale. Das Symmetrische ist es, das formell Analoge, das Wohlgruppirte, das Korrekte im Ganzen wie im Einzelnen, in Rhythmus, Melodie, Harmonie und Stimmführung, was ihnen den Maßstab gibt zur Beurtheilung eines Musikwerkes. Ihr Wahlspruch heißt: die Mache, oder, mit Lobe zu reden: die thematische Arbeit. Für jede Gattung von Musikstücken haben sie eine — älteren oder jüngeren Mustern entnommene, oft nur ganz zufällig gewonnene — Schablone zur Hand; und wehe dem Werke, das in letztere nicht hineinpaßt: es ist unrettbar ihrem Spruch verfallen. So kann es kommen, daß ihnen ein technisch-wohlgegliedertes, übrigens geist- und inhaltarmes Werk für das non plus ultra musikalischer Schönheit gilt, und daß sie eine Muster-Schulfuge, wie die in A. Romberg's 110. Psalm vielleicht höher achten, als die einfach-große Weise eines Luther'schen Chorals oder die gewappnete Harmonie aus Lotti's oder Palestrina's Zeiten. — Daß übrigens zu dieser Betrachtungsweise schon das mehr technisch- und harmoniegeübte Ohr des s. g. Kenners (nicht gerade Könners oder Fachmusikers) gehört, ist ersichtlich, und zählt hieher außer unserm Hörerkreise im Publikum — ein Theil (ein nicht minder großer, wenn nicht größerer, gehört den blos Empfindenden an) der eigentlichen Fachmusiker.

Einer dritten Klasse unserer Hörer gaben wir den etwas paradoxen Namen der „Geistreichen". Man könnte auch, vielleicht noch besser, von „Symbolisirenden", oder (durch eine Seitendeutung des französischen esprit) von „Musikwitzigen" sprechen. Es sind dies diejenigen Kunstenthusiasten, welche — eben so weit entfernt, wie die Vorigen, zum rein-geistigen Gehalt eines Musikwerkes vorzudringen — dasselbe vielmehr in lauter Einzelnheiten zersplittern und vor eitel Geistreichheit und Geistreichheiten zu dessen eigentlichem Geiste zu gelangen nicht vermögen. Ein jeder Ton ist ihnen ein Begriff, oder besser das Symbol eines Begriffs und dies von ihnen aus den Tönen extrahirte oder vielmehr erst in sie hineingetragene Begriffliche suchen sie daher in die Sprache der Begriffe, in Worte umzusetzen, zu übersetzen. Nun ist aber ein poetischer Gedanke (Poesie im engern Sinne) nimmer ein musikalischer, ein musikalischer kein poetischer Gedanke — sonst wäre Musik und Poesie identisch — und übertrage ich jene, die Musik in diese, so hat sie in demselben Augenblicke aufgehört, sie selbst zu sein. Es lächelt daher auch der größte Theil der Musiker eigentlichen Schlages (die jung-deutsche Schule nennt sie „absolute Musiker" und entzieht auch ihnen alle Urtheilsberechtigung) über den vergeblichen Versuch solcher Uebersetzung; ihm ist ja die Sprache seiner Töne weit verständlicher, als die des Uebersetzers.

Alle obigen nun von vorn hinein in den Kunsttempel mitgebrachten Axiomata oder Postulate — das der Gefühlserregung, der Verstandesbefriedigung, der Uebersetzbarkeit in den Logos des Begriffes — sind eben so viele Störungen und Hemmnisse für das reine Hören, geistige Anschauen und also ungetrübte Inschaufnehmen des musikalischen Kunstwerkes. Ich will dasselbe hören, wie ich es möchte, nicht wie der Künstler es gewollt, wie es mir vorschwebt, nicht wie es sich mir gibt. In Folge dessen wird die Stimmung, die es hervorzubringen organisirt ist, auf Null herabgedrückt, und also keine oder doch nur — eine getrübte, schiefe, unreine.

So würde Alles, was wir der Stimmung vindizirten als Vermittlerin des Verständnisses zwischen Publikum und Kunstwerk — als ein mit in's Ge-

wicht fallendes Kriterium für dessen größeren oder geringeren Werth — wieder paralysirt durch die Art und Weise, wie Viele und sehr Viele hören: hofften wir nicht, daß noch ein Theil, wenn auch nur ein kleiner, des Publikums erübrigte, dem wir das Prädikat der „wahren Hörer“ beizulegen berechtigt wären. Es sind dies — allem Früheren zufolge — die, welche unbefangenen Sinnes an das Kunstwerk treten, aber mit der ganzen Energie des Willens, es je nach ihrem Können und Vermögen wirklich in sich aufzunehmen, sich ihm, nicht es sich, zu assimiliren, es in Fleisch und Blut dringen zu lassen; die da hören wollen, was das Kunstwerk aussagt, nicht, was sie von ihm erheischen; die nicht blos Gefühle dabei aufgepeitscht oder umgekehrt in solchen passiv schwelgen wollen, nicht blos äußerlich-schöne, d. i. korrekte Form sehen wollen, gleichgiltig, ob erfüllte oder hohle, nicht blos im Stande sein wollen, Alles in geistreiche Aperçus zu verwandeln und was dergleichen mehr. Es sind das die, welche oft noch schweigend verharren, während Andere schon Beifall jubeln oder Mißfallen äußern — schweigend, weil entweder das Kunstwerk wirklich noch nicht zum Abschluß gediehen oder doch bei ihnen seinen Einzug noch nicht gehalten. Es sind aber auch die, welche am treuesten ausharren bei dem wahren Kunstwerk, dem das Letztere bei ihnen thatsächlich gelungen.

Und diesem Theile des Publikums wird der echte Künstler seine Achtung nicht nur nicht versagen; er wird vielmehr mit Freuden seiner Lust am Werke oder seinem Bedenken hinhorchen und ihm einen Stein für oder wider in die Urne gönnen.

Tonkünstler-Parallelen.

I.

Mendelssohn und Schumann.

(H—l.) — Mit Recht war die musikalische Welt von der Erscheinung Mendelssohn's geblendet.

Nachdem seine Kunst — anfangs mit Befremden aufgenommen — zu einer Macht geworden war, die nur dem Genie eigen zu sein pflegt, drang sich jedem Denkenden die Frage auf: ob denn nach Mozart und Beethoven noch eine schöpferische musikalische Kraft erstehen konnte? ob sie in Mendelssohn wirklich erstanden sei?

Was konnte die Tonkunst nach Mozart und Beethoven Neues bieten? auf welchen Wegen konnte sie zu neuen künstlerischen Formen und Ausdrucksweisen gelangen, ohne der Natur Zwang anzuthun, ohne die Kunstregel und das Maß zu überschreiten, ohne in Künstelei und Ueberschwänglichkeit auszuarten? Noch entschiedener erhob sich diese Frage, als Schumann mit kaum geringeren Ansprüchen als Mendelssohn in der Oeffentlichkeit erschien.

Nachdem die Tonkunst schon vor beiden genannten Meistern auf der Stufe der Vollendung angelangt war, lag es in der Natur der Sache, daß sie nicht so sehr durch schöpferische Kunstformen, wie ihre großen Vorgänger, zu überraschen, sondern mehr durch die Macht ihrer Persönlichkeit, durch das eigenthümliche geistige Gepräge ihrer Werke hervorzutreten vermochten. Mendelssohn ist der größere, mit voller Herrschaft über die Form gebietende Künstler, dessen Ideen die Gestalt schon im Werden mitbringen und sich mit ihr organisch entwickeln.

Als eine streng abgeschlossene Persönlichkeit bewegt er sich im lyrischen Gebiete, das den vollen freien Ausdruck des Innern gestattet, mit ruhiger Sicherheit, und so oft er der eigenen Stimmung Raum gibt, treten uns innige und wahre Akzente in vollkommen gemäßer Form entgegen. So im Liede mit oder ohne Worte, in der Sonate, im mehrstimmigen Instrumentalsatze, sei er Trio, Quartett, Oktett oder Symphonie. Der Grundton des Mendelssohn'schen Wesens ist Sehnsucht nach dem sittlichen Ideale, nach der Versöhnung des Menschlichen mit dem Göttlichen durch die Schönheit. Da er als vollendeter Künstler sich des Kunstideals, in welchem das sittliche sich spiegelt, als eines sicheren Besitzes freudig bewußt war, so konnte jene Sehnsucht sich auch nur in milder Klage äußern, und die Leidenschaftlichkeit eines zerrissenen, durch das Dunkel des Lebens nach Licht ringenden Geistes bricht daher auch in Mendelssohn's Werken nirgends durch.

Das Streben nach dem sittlichen Ideale ist es auch, das seinen Werken jenes Gepräge des Edlen und Adeligen gibt, das uns nicht blos in jenen seiner Schöpfungen, die den Blick nach oben richten, sondern auch in jenen, die sich im Gebiete der Lebenslust bewegen, so wohlthuend berührt. So oft Mendelssohn sich mit seinen Gedanken und Gefühlen in die Regionen des Glaubens erhebt, in seinen großen Oratorien und Psalmen, waren Händel, Bach und jene alten italienischen

Kirchentonsetzer, die bereits dem bewegteren dramatischen Atzente Zugang in ihre Schöpfungen gestatteten, seine Vorbilder. Bei schwächerer Glaubenskraft und dadurch verstärkter Sehnsucht mußte der Ausdruck seiner geistlichen Gefühle elegischer werden, als jener in den gleichgartigen Werken der genannten älteren Tonsetzer, dessen energischeres Gepräge in einem festeren Bewußtsein wurzelt.

Die Form, die in der Wesenheit nichts Neues bietet, unterscheidet sich nur durch einen feineren Schliff, durch eine sorgfältiger berechnete Ausführung, deren Glätte gegenüber der genialen Urwüchsigkeit in Bach's und Händel's Werken sich allerdings etwas vornehm ausnimmt und die Kraft objektiver Darstellung schwächt.

Die große Form-Vollendung in Mendelsohn's Werken wird den Kenner stets durch das hohe ästhetische Wohlgefallen, das sie erregt, für den monotonen Anhauch, den seine Grundstimmung darüber ausbreitet, zu entschädigen vermögen, und sein aristokratisches Wesen, das jenes der Bildung, nicht jenes der Gesinnung ist, kann auch nie abstoßen oder verletzen, sondern höchstens demjenigen, der mit Vorliebe an frischer Natürlichkeit hängt, mitunter etwas unbequem werden.

Das Mendelsohn's scharf markirte Subjektivität, sobald sie daran ging, einen an Worte gebundenen oder durch Worte vorgezeichneten Lebensinhalt darzustellen, sich mit Glück nur an Gegenstände zu wenden vermochte, die ihrem eigensten Wesen verwandt waren, liegt in der Natur der Sache.

Im Oratorium und in den musikalischen Illustrationen der Sophokleischen Tragödien genügte jener allgemeine Ausdruck, der mit Kraft und Wahrheit den Grundton der Seelenzustände anschlägt und durch ihre Wandlungen treu durchführt; weder die Schilderung der Empfindungen und Leidenschaften der Volksmassen im Chore, noch der Einzelgesang im Oratorium bedingen eine strengere Individualisirung, und die Persönlichkeiten aus der alten Welt können für uns immer nur mehr ein typisches als ein lebendig individuelles Leben haben.

Wenn aber Mendelsohn sonst noch aus der streng subjektiven Sphäre heraustritt, war es die romantische Zauberwelt, die ihn lockte. Es war der Antrieb seines Genies, der ihn auf diese Bahnen lenkte, wo er seine größten Triumphe feiern sollte. In der Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum", in dem Bruchstück „Loreley", in seinen Ouvertüren zur „schönen Melusine", zur „Fingalshöhle" und zu „Ruy Blas", dann in Theilen seiner „Walpurgisnacht" entfaltete sein Genie sich am originellsten, kühnsten und reizendsten. Wenn er sich in dieses romantische Naturleben versenkte, dann war er in seiner Heimat; denn nur mittelst solcher Poetisirung der Natur konnte sein stets dem Ideale nachringender Sinn sich über die beängstigende Alltäglichkeit emporgehoben fühlen.

Welcher Musikfreund hat nicht in diesen Tönen geschwelgt, auf dieser phantastischen Leiter sich auf- und abgeschwungen in taumelnd süßer Lust, der irdischen Schwere entbunden, mit dem Behagen eines Vogels vorwärts dringend, über schaurige Klüfte, die Nacht des Waldes entlang auf den silbernen Fäden des Mondlichtes der Morgenröthe, auf dem goldenen Schild der Sonne dem Abendroth entgegengetragen, mit dem tausendfältigen Leben der Natur in Eins verwoben, von Elfen und Gnomen umringt, in bunten Träumen nach Ewigkeit haschend! Auf diesem Felde ist Mendelsohn einzig in seiner Art; hier entfalten seine Schwingen sich leicht und frei; seine elegisch schwermüthige Grundstimmung klingt nicht herüber in dieses farbige Tonreich, wo die Phantasie sich als Alleinherrscherin ein sinnig buntes Haus erbaut, in welchem der Spuk lustig auf und niedergaukelt.

Schumann war mit der poetischen Literatur Deutschlands, namentlich mit Jean Paul und Hoffmann bereits innig vertraut, als der musikalische Schaffenstrieb in ihm zur ersten Thätigkeit gelangte. Daß die hohe Geistesrichtung des ersteren und die phantastischen Schöpfungen des letzteren unter diesen Umständen nicht ohne Einfluß auf das musikalische Wesen Schumann's, der noch nicht zur vollen Selbstständigkeit gereift war, bleiben werde, war vorauszusehen. Hieraus erklärt sich auch, daß die ersten Werke dieses Mannes, von dem in seinem Geiste und Gemüthe angesammelten reichen Inhalte vorschnell zur Entfaltung gedrängt, einerseits seine geistige Eigenthümlichkeit am schärfsten ausprägen, andererseits in der künstlerischen Gestaltung am mindesten befriedigen. Aber eine so sittlich ernste, dem höchsten Ziele zustrebende Natur konnte nicht auf dem Wege der Ueberstürzung, wohin das Uebermaß des Dranges sie führte, verharren; die Bekanntschaft mit den hohen Vorbildern der heimgegangenen Meister, sowie die persönliche mit Mendelsohn brachte ihn schnell zur Erkenntniß der strengeren Kunstanforderungen, und in den Werken seiner zweiten Periode erblicken wir bereits den segenvollen Einfluß dieser Bekanntschaft und eines gewissenhaften Studiums.

Daß eine hervorragende Originalität der Form und der rein musikalischen, d. h. der melodischen Ausdrucksweise auch bei Schumann nicht zu treffen sei, ist nach dem Gesagten klar. In jenen seiner Tonwerke, die uns allein einen Kunstgenuß zu gewähren vermögen, sei es die Sonate, das Quartett oder die Symphonie, ist der Einfluß seiner großen Vorgänger nicht zu verkennen.

Die ganze Art der Kunstentwicklung Schumann's und Mendelsohn's, die gleich aus der vollen geistigen Bildung der Meister hervorgegangen ist, deutet auf das Epigonen-Zeitalter hin, in welchem wahrhaft schöpferische Neugestaltungen nicht mehr zu entstehen pflegen.

Wie ganz anders haben Händel, Haydn und Mozart begonnen, wie sind ihre ersteren Werke aus einem unbewußten Schaffenstriebe entstanden! Noch ganz unselbständig schmiegen sie sich mit Demuth an große Vorbilder, wissen nichts von einem Anlaufe zu geistiger Bedeutung, tragen daher das Gepräge naiver Kindlichkeit an sich und sind nur die ersten Boten des genialen Spiel- und Bildungstriebes.

Daß ein so eigenthümlicher Geist, wie jener Schumanns nicht in dem unerschöpflichen Schatze von Ausdrucksmitteln seiner biegsamen Kunst manche neue Züge und Wendungen, sei es im Rhythmus, in der Harmonie oder in der Modulation finden sollte, in welchen die eigensten Stimmungen seiner Seele sich voll und klar auszuprägen vermöchten, wäre unbegreiflich; allein diese originellen Züge in der Tongestaltung sind keineswegs von einer hervorragenden Bedeutung, und wenn sie ihm mitunter zur Erzielung großer Effekte dienten, so sind sie nicht selten auch an einer unbehaglichen Fremdartigkeit und Monotonie des Ausdrucks Schuld.

Der persönliche innerste Grundzug des Schumann'schen Wesens aber ist Begeisterung, und diese ist es, die ihm, nachdem man sich mit seiner Weise vertraut gemacht hat, jene Macht über das Gemüth verleiht, die in neuester Zeit bei den Deutschen selbst Mendelsohn in den Hintergrund gedrängt. Volle Hingebung an das Leben und an die Idee, an Natur und Geist zeichnet die Tonwerke aus Schumann's bester Periode aus; der kräftig lebende Pulsschlag in seinen der Lebenslust gewidmeten Stücken, das warme tiefe Gefühl in seiner Klage und Liebessehnsucht und die glühende Sprache seines geistigen Ringens geben Zeugniß hiefür. Selbst da, wo seine Kunst sich als ohnmächtig erwies, oder seine Gemüthskraft nicht hinreichte, um den Flug an das vorgesteckte hohe Ziel zu vollbringen, ergreift uns noch jener rührende Zug der Begeisterung.

Kaum wird es einen zweiten Künstler geben, dessen Tonwerke so verschieden an künstlerischem Werthe und an geistigem Gehalte sind, der neben so vielen die Hand des gediegensten Meisters verrathenden und geistig durchhellten Werken so viele unvollkommene, dunkle und inhaltsschwache geschrieben hat. Das erklärt sich allerdings aus der hohen Reizbarkeit seines Organismus, die, durch eine Ueberanspannung des geistigen Zeugungstriebs gesteigert, die Grundlage jenes traurigen Loses wurde, dem der herrliche Tonsetzer frühzeitig erlag. Von den Werken seiner letzten Periode, die schon den Einfluß der nachgefolgten Verdunklung seines Geistes und Gemüths an sich trugen, muß man wohl absehen, wenn man seine Kunst — jene nämlich, die noch als ein Erzeugniß seiner Thätigkeit, das jede Kunst sein muß, angesehen werden kann — würdigen will.

In der Periode seiner vollen künstlerischen Reife und seines freien Schaffens treffen wir daher auch auf Schöpfungen von wahrhaft erquickender und mächtig anregender Schönheit. Aus dieser Zeit stammen seine köstlichsten Lieder, die Sinn und Stimmung des Gedichts meist wundervoll spiegeln und stets aus einem tiefbewegten Herzen strömen, die Kantate „Paradies und Peri", so reich an blühender Romantik, die vier Symphonien in B-dur, D-moll, C-dur und Es-dur, von welchen die D-moll durch künstlerische Schönheit, jene in C-dur durch geistige Bedeutsamkeit hervorragt, dann ein aus drei Sätzen bestehendes Orchesterwerk von reizender Rhythmik und frischer humorvoller Stimmung, die Ouvertüren zur „Braut von Messina" und zu „Manfred", die Oper „Genofeva" und eine Reihe von interessanten mitunter reizenden Werken der Kammermusik, ein Klavierquintett und -Quartett, zwei Klavier-Trios, Studien und Skizzen für den Pedal-Flügel, vierhändige Stücke, Variationen für zwei Klaviere, zweihändige Klavierstücke, das Album für die Jugend ꝛc.

Wie Mendelsohn, so war auch Schumann eine streng subjektive Natur, daher auch seine Schöpferkraft, wenn sie sich an die Darstellung von Zuständen außerhalb des eigenen Innern wendete, stets das Gebiet des Romantischen aufsuchte, das der Phantasie freieres Spiel gestattet. Der ungeheure Schaffensdrang in seiner Brust, der ihn antrieb, für jedes Gefühl eine Erlösung in musikalischer Aeußerung zu suchen, jeden

Gedanken, der ihm von außen oder innen entgegenkam, muſikaliſch zu geſtalten — ſo daß ihm gleich Rückert jede Lebensregung zum Gedichte wurde — ſtand in keinem Verhältniſſe zu ſeinem Kunſtvermögen, das über keinen ſolchen Reichthum ſelbſtändigen Gepräges zu verfügen hatte, um für jede geiſtige Aeußerung und für jede ſeeliſche Regung einen der Bedeutung und Kraft der Intentionen ebenbürtigen äſthetiſchen Ausdruck in Bereitſchaft zu haben.

Auch litt die geniale Ruhe und Freiheit nicht ſelten unter dem Drucke ſeines reizbaren Temperaments und manche ſeiner ſchönſten geiſtigen Inſpirationen ſind künſtleriſch unbefriedigend. Dieſe künſtleriſche Unvollkommenheit, durch welche in vielen ſeiner Tonwerke die oberſten Erforderniſſe jedes Kunſtwerkes, Klarheit und Ebenmaß, beeinträchtiget erſcheinen, ſo wie der Abgang des eigentlichen muſikaliſchen Spielreizes bei überwiegenden Anſprüchen an geiſtige Vertiefung und Eingehen in breit entfaltete Stimmungen iſt gewiß vorzugsweiſe daran Schuld, wenn Schumann außerhalb Deutſchland nur noch geringen Eingang, ſelbſt nicht bei den ſtammverwandten und deutſcher Kunſt zugänglichen Engländern, gefunden hat.

Man darf eben nicht nach einzelnen Proben urtheilen, man muß den ganzen Menſchen kennen lernen, ſich mit ſeiner künſtleriſchen und geiſtigen Eigenthümlichkeit vertraut machen und ſeine beſten Werke in einer Ausführung, die den vielen neuen, freien und tiefen Zügen in denſelben gerecht wird, zu Gehör bekommen, um zur Erkenntniß und zum Genuße der reichen Schönheit zu gelangen, die der Meiſter, ſo oft er in der freien Entfaltung ſeines Talents nicht beirrt war, in ſeinen Schöpfungen niederlegte, und man wird dann erſtaunen, welch friſches ſchäumendes Leben, reich an Scherz und liebenswürdigem Uebermuthe neben der innigſten Seelenſprache und dem blendendſten Geiſtesleuchten uns daraus entgegenkömmt.

Stockholmer Theaterbericht.

Nationale Dramatiker. — Novitäten. — Die Oper. — Mindre-Theatern.

E.— Während von Kopenhagen Klagen über Klagen über Dürre des Repertoirs, Abgang der bedeutenderen Talente und geringen Zuwachs verſprechender junger Kräfte immer lauter ertönen, und die Dürre und Unbedeutenheit des dortigen berühmten, auch von Stockholm bisher mit Neid betrachteten Nationaltheaters immer ſtärker in die Augen ſpringt, erfreut man ſich in der ſchwediſchen Hauptſtadt eines immer entſchiedneren Aufſchwungs der dramatiſchen Kunſt. Die zwei Haupttheater, das Königliche und das ſogenannte Mindre Theatern (kleinere Theater) ſind wirklich vorzugsweiſe Kunſtinſtitute, auf ungefähr gleicher Höhe ſtehend, und im Schauſpiel (Oper und Ballet hat das Mindre Theatern nicht) nach einem gleich guten, reſpektive klaſſiſchen Repertoir ſtrebend. Bisher war das Mindre Theatern Privatunternehmen des tüchtigen Direktors und Charakterſpielers Stjernſtröm, nun aber hat es der König käuflich an ſich gebracht, ſo daß es jetzt in Stockholm zwei königliche Theater gibt. Was das Repertoir betrifft, ſo ſind beide Theater zwar noch ſehr auf die Werke fremder Nationen angewieſen, allein auch darin zeigt ſich doch ein bedeutender Fortſchritt gegen früher. Schweden hat außer mehreren Dramatikern früherer Literaturperioden, als König Guſtav III., Kellgreen und Andere, die noch lebenden ſehr bedeutenden J. Börjeſon, Bernhard von Beskow, beide glücklich im tragiſchen Fache und mit nationalen Stoffen, und ferner Auguſt Blanche, F. Hedberg und Johann Jolin, die ſämmtlich noch in der Blüthe ihrer Kraft ſtehen und theils ſämmtlichen Bühnen Schwedens bleibende Repertoirſtücke geſchenkt haben, namentlich: vaterländiſche Schauſpiele, Luſtſpiele, Liederſpiele und Sittenſtücke, theils noch faſt jährlich die Bühnen mit neuen Stücken verſorgen. Zu allen dieſen kommt endlich noch der in Helſingfors lebende ſchwediſch dichtende Zacharias Topelius, welchem ſich neuerdings ſelbſt durch ein erſtes Luſtſpiel „Kan ei!“ (Ich kann nicht) der berühmte Johann Ludwig Runeberg zugeſellt hat, ferner als Ueberſetzer erſten Ranges, namentlich Shakeſpeare's, Profeſſor Hayberg in Lund und der Stockholmer Herman Bjurſten. Ueber Schweden hinaus wirkt die ſchwediſche dramatiſche Literatur jedoch bis jetzt nur in geringem Maße, wenn

man das schwedisch redende Finnland abrechnet. Christiania und Kopenhagen fangen jedoch in letzterer Zeit an der schwedischen Literatur ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, namentlich hat das Kopenhagener, unter guter, gebildeter Leitung stehende Kasinotheater Johann: Jolin's sünktiges Sittenlustspiel: „Der Schmähschriftsteller“ oder „das Talent auf Abwegen“ mit Beifall aufgeführt. Unter den schwedischen bemerkenswertheren Stücken der laufenden Saison finden wir: Beskow's „Thorkel Knutson“ (Tragödie), Blanche's: „Engelbrekt ode hans Dalkarlier“ („Engelbrecht und seine Dalekarlier“) und „Wermländingarne“, große vaterländische Schauspiele, F. Hedberg's „Blumen im Treibhaus“, Sittenlustspiel, Jolin's „Schmähschriftsteller“ und das neue historische schwedische Schauspiel „Dagen gryr“ („Der Tag graut“) von F. Hedberg, welches vom nationalen Standpunkt als das Hauptereigniß der Saison betrachtet wird.

Dies Stück behandelt die denkwürdige Episode vom Reichstage zu Westeraas 1527, wo Schwedens Nationalheld Gustav Wasa, in edlem Zorn über die Intriguen und Machinationen des Adels und der Priesterschaft, die ihm als Befreier des Vaterlandes übertragene Krone niederlegt und sich mit seinen Freunden und Vertrauten auf dem Schlosse zu Westeraas einschließt, bis er sich von dem bestürzten Volke, das sich nun verwaist fühlt, bewegen läßt, die Krone und ihre Last wieder auf sich zu nehmen. Diesen anziehenden Stoff hat der Dichter geschickt im Geiste der Zeit benutzt und die Hauptcharaktere mit historischer Treue und dramatischer Wahrheit zur Darstellung gebracht. Gustav's Rolle spielte Hr. Swartz, als jugendlicher Held und Charakterdarsteller ein Künstler ersten Ranges, und die der Margaretha, seiner Schwester, Fr. Hwasser, gleich hoch als Künstlerin stehend und als „Jenny Lind des Schauspiels“ bezeichnet. Der Beifall des Publikums war ein enthusiastischer. — Unter den sonstigen bedeutenden Stücken des kön. Theaters nennen wir Shakespeare's „Hamlet“, worin Hr. Swartz die Titelrolle, Hr. Dahlgrist, ein beliebter Künstler, den Claudius spielten, Shakespeare's „Comedy of errors“, Heiberg's „Elverhöi“ und Halm's „Fechter von Ravenna“. Letzteres Stück wurde vom Publikum sehr günstig aufgenommen und fand durch Fr Hwasser (Thusnelda), Hrn. Swartz (Caligula), Hrn. Elmlund (Thumelicus) eine gute Darstellung.

Die Oper zeigt auch eine reiche und gute Auswahl: „Die Stumme“, „Figaro's Hochzeit“, „Oberon“, „Barbier“, „Lucia“, „Wilhelm Tell“, „Faust“ (von Gounod), „Zauberflöte“, „Troubadour“, „Freischütz“, „Kronjuwelen“. Interesse erhielten einige Opernvorstellungen durch das Auftreten hoffnungsvoller Debütanten und das Wiederauftreten der Fr. Luise Michaeli, namentlich als „Königin der Nacht“ und „Agathe“. Von der Aufführung des „romantischen“ „Freischütz“ nahm die schwedische Presse Anlaß, den Tod Uhland's als letzten Repräsentanten der schönen Zeit jener eigenthümlich „waldduftigen“ Poesie Deutschlands zu beklagen, nicht ohne zugleich die Bemerkung beizufügen, daß jetzt leider der deutsch-dänische Streit und die gegen die dänische Brudernation gerichteten Schmähungen die Schweden bitter gegen Deutschland stimmen.

Auf dem Mindre Theatern bildeten übrigens ein paar deutsche Stücke einen hervorragenden Gegenstand des Interesses: „Don Karlos“ von Schiller, übersetzt von Hermann Bjurstен, nach der Berliner Einrichtung und Kleist's „Käthchen von Heilbronn“, ferner Benedix' „Störenfried“ und Blum's „Ball in Ellerbrunn“. Ueber „Don Karlos“ sagte das angesehenste schwedische Blatt: „Höhere und schönere Gedanken hat wohl noch nie ein Dramatiker auf die Lippen der Schauspieler gelegt, und der Künstler muß wenig künstlerischen Geist haben, der sich nicht davon gehoben und begeistert fühlt.“ Daß andere Kritiker die großen Schwächen des Stückes hervorhoben, ist um so weniger zu verwundern, da jeder nicht Kritiklose sie in Deutschland eben so gut kennt, und es wäre unberechtigt, solches einer Ungerechtigkeit gegen das Deutschthum zuschreiben zu wollen. Den Don Karlos spielte ein junger Schauspieler, Hr. Ahlström, den Posa Hr. Ponselle, den König Hr. Torslow, die Königin Fr. Kinmanson, welche auch durch ihre rührend einfache, naive Darstellung des Käthchen von Heilbronn alle Herzen gewann, während das in der Laube'schen Bearbeitung gegebene Stück selbst manchen Tadel fand, indem man namentlich das Verhältniß Käthchens zu Wetter von Strahl nur als in einer Ballade erträglich finden wollte. Das dänische Stück: „Des Teufels Besieger“ von Overskou, erreichte auf dieser Bühne die zweihundertste Vorstellung.

Unter den aufgetretenen Virtuosen wurden namentlich der Norweger Ole Bull, der Belgier Servais und der deutsche zwölfjährige Harfenspieler Franz Pönitz mit Beifall überschüttet.

Breslauer Theaterbericht.

Personal. — Repertoir. — Gastspiele. — Gründung einer Theaterschule.

R. K.— Vor einem halben Jahre sandte ich Ihnen einige Bemerkungen über die Geschichte unseres Theaters und unserer Bühnenzustände beim Beginn der Saison; der Schluß derselben gibt Gelegenheit, über mannigfache, theils schon eingetretene, theils noch in der Vorbereitung begriffene Veränderungen zu berichten. Dieselben betreffen größtentheils das Personal.

In der Oper ist Fr. Ellinger, welche während des Winters als dramatische Sängerin engagirt war, entlassen und bereits abgereist. zunächst nach Holland, von wo sie sich nach London zu begeben gedenkt. Wir haben über die guten Mittel derselben und über deren dramatisch wirksame Verwendung wiederholt berichtet, unsere Bühne besaß an Fr. Ellinger, trotz ihrer Schwächen, eine schwer zu ersetzende, und, was die Hauptsache ist, eine noch nicht ersetzte Primadonna. Uebrigens war sie selten ausgetreten; daß ihr Repertoir ein beschränktes war, mochte wohl dazu beigetragen haben, daß unsere Direktion von dieser Sängerin wenig Nutzen zog. — Frl. Gericke wird ebenfalls die hiesige Bühne verlassen; dem Vernehmen nach hat sie bereits in Berlin, wo sie gastirt, ein Engagement abgeschlossen. Sie hat eine mäßige Stimme von bescheidener Kraft und bescheidenem Wohlklang, hat in der letzten Zeit reiner und sicherer gesungen als zu Anfang und hat auch eine gewisse Koloraturgeläufigkeit erlangt, sowie einige Routine im Spiele. Daß ihr Aeußeres von der Natur freigebig bedacht ist, hat sie hier in Breslau beliebt gemacht und dürfte wohl auch ihr Engagement in Berlin herbeigeführt haben. Sie war hauptsächlich für kleinere Partien engagirt, doch wurden ihr bisweilen auch größere anvertraut. — Frl. Flies, unsere lyrische Sängerin, ungleich begabter als die Genannte, scheidet gleichfalls; wenn sie sich Mühe gab, was allerdings nicht immer der Fall war, erreichte sie durch den sympathischen Klang ihrer wohlgeschulten Stimme und die Wärme ihres Vortrages schöne Wirkungen. Außerdem scheiden noch einige Tenore, wir wissen nicht genau wie viel, denn wir kennen die Zahl der engagirten Tenore nicht genau, haben wohl auch diesen oder jenen, der während seines Engagements kaum ein- oder zweimal auftrat, zufällig noch gar nicht gehört. Fr. Pelli-Sicora und Frl. Olbrich, von denen die erstere auf je sechs Wochen, die andere mit vierzehntägiger Kündigung engagirt war, verlassen uns ebenfalls. Für alle diese Abgänge ist bis jetzt wenig Ersatz; wir wissen nur von Hrn. Rebling, Tenor aus Königsberg.

Im Schauspiele scheidet Frl. Heinz, Frl. Hoppé und Frl. Klara Weiß, es bleibt also nur Fr. Flaminia Weiß für Salonrollen und Frl. Sobotka, die bisher nur in der Posse aufgetreten ist, die aber vielleicht auch im naiv-sentimentalen Genre etwas leisten könnte. Dagegen bleiben alle männlichen Mitglieder bis auf Hrn. Liebe, welcher nur für den Winter engagirt war. Unter diesen Umständen müssen Gastspiele den Mangel ersetzen. Frl. Laura Schubert hat eine Reihe von Vorstellungen gegeben, meist vor mäßig gefülltem Hause und Davison wird binnen wenigen Tagen hier eintreffen; mit verschiedenen anderen Gästen schweben noch Verhandlungen. Schon im vorigen Jahre mußten während des Frühjahrs und Sommers Gastspiele das Beste thun; wir hofften, daß nach Ausfüllung der damals vorhandenen Lücken unsere Bühne eine gewisse Konsolidirung erhalten würde, welche seit längerer Zeit vermißt wird. Dieser beständige Wechsel ist, soviel wir beurtheilen können, nicht immer motivirt; Frl. Hoppé mag vielleicht mit weniger Luft und daher auch weniger Erfolg spielen und auf diese Weise die Hoffnungen, zu welchen ihre anmuthige Haltung und Persönlichkeit in mehreren gelungenen Antrittsrollen berechtigte, nicht erfüllt haben; auch mag ein Tenor, welcher ausgebildet wurde, sich weniger verwendbar erweisen, als man vorher annehmen durfte. In Betreff der Meisten jedoch hat man sich nicht getäuscht, und nachdem man sie engagirt hatte, lag kein Grund vor, sie zu entlassen, noch bevor bessere Nachfolger gefunden waren. Auch sind wir der Ansicht, daß die vorhandenen Kräfte zu wenig benützt werden; dies gilt z. B. von Frl. Sobotka, die eine Schauspielerin von prononcirtem geistigem Leben ist und größere Rollen in Hamburg mit Erfolg gespielt haben soll, während sie hier, eine gelungene Antrittsrolle abgerechnet, den Winter hindurch nur ein paarmal in völlig unbedeutenden Nebenpartien auftrat. Wir könnten leicht auch aus der früheren Geschichte unserer Bühne nachweisen, daß der Grundsatz, nur nach sorgfältiger Prüfung zu engagiren, die gewonnenen Kräfte aber durch richtige Verwendung möglichst auszubilden und dem Institute zu erhalten, keineswegs immer befolgt worden ist.

Ein ähnliches Experimentiren macht sich bisweilen im Repertoir bemerkbar. Wohl scheint es, als wenn die Direktion bemüht wäre, einem edleren Geschmacke Rechnung zu tragen, und es ist dankbar anzuerkennen, daß unsere Bühne bei neuen Werken häufig

die Initiative ergreift, wie bei Richard Wuerst's Oper „Vineta“ der Fall war. Andererseits bleibt aber die Bühne von nichts verschont, was nur irgend die große Menge zu locken vermag, und die Zwerge haben dort eben so gut die Aureole ihres Künstlerthums leuchten lassen wie später der „Goldonkel“, „Unruhige Zeiten“ und ähnliche Stücke den kräftigen Beifall der Gallerie herausforderten Wir haben in der verflossenen Saison die „Zauberflöte“, „Fidelio“ und „Don Juan“ — die beiden letzteren Opern zweimal — aufführen gesehen, auch zweimal „Don Karlos“ und eben so oft „Hamlet“, einmal „Tasso“ und einmal „Kabale und Liebe“. Nach dieser Berechnung — es liegt uns allerdings keine andere Uebersicht vor als unsere Notizen, aber ein etwaiges Uebersehen einer Aufführung kommt nicht in Betracht — hätte die Winterfalson dreimal Mozart, zweimal Beethoven, zweimal Shakespeare, dreimal Schiller und einmal Göthe gebracht, die klassische Richtung hat sich also doch innerhalb bescheidener Grenzen gehalten, und wenn einst ein Kunst-Mäcen den denkwürdigen Ausspruch that: „Shakespeare ist langweilig, ich habe neulich seinen „Clavigo“ gesehen, aber es war sehr langweilig“ — so kann bei uns diese „Langweiligkeit“ nicht verantwortlich dafür gemacht werden, daß unsere Kassa, wie der Abschluß der Rechnung ergibt, keine guten Geschäfte gemacht hat. Das Komité des Pachtvereines wird also jetzt am wenigsten geneigt sein, auf einen Vorschlag einzugehen, der zunächst nur Kosten erfordern würde. Die Hrn. Schwemer und v. Bequignolles sollen nämlich den Plan entworfen haben, hier in Breslau eine Theaterschule zu gründen. Wir wissen zwar nicht, woher geeignete Lehrkräfte gewonnen werden sollen (an „Lehrern“ für dieses Fach, in welches Jeder mit einiger Dreistigkeit hineinpfuschen kann, würde es freilich auch im kleinsten Städtchen nicht fehlen); gelänge es aber, eine andere Schule zu errichten, als jene wohlbekannten, in denen der Lehrer dem Schüler „vormacht“ und von ihm „nachmachen“ läßt, während dem Lehrer wie dem Schüler das A B C der Kunst ein Buch mit sieben Siegeln ist. — dann hätte sich unsere Direktion ein großes Verdienst erworben, — aber für die kommenden Geschlechter, denn die Pachtzeit läuft in vier Jahren ab. Dies allein dürfte genügen, die Realisirung des Planes zu verhindern, welcher jährlich mindestens ein- bis zweitausend Thaler zu seiner Durchführung erfordern würde, und dessen Nutzen nicht Jedem einleuchtend sein dürfte.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

20. — 28. März: „Kunz von Kaufung“. — „Die Nibelungen“ (2 Mal). — „Eglantine“. — „Bürgerlich und Romantisch“. — „Don Juan de Austria“. — „Adrienne Lecouvreur“. Zwei Mal: Geschlossen.

Am 23. d. M. überraschte uns der Burgtheater-Zettel mit „Bürgerlich und Romantisch“ und mit Frl. Wolter als Katharina v. Rosen. — Das Stück datirt vom 7. September 1835. Damals spielte Dlle. Peche die Katharina, Dlle. Wildauer, Mad. Koberwein, Korn, Fichtner, Herzfeld, Costenoble, Wilhelmi gaben die andern Rollen. Die erstgenannte übernahmen dann abwechselnd Dlle. Fournier, Frl. Neumann, Fr. Koberwein, Frl. Boßler, Frl. Kronau, ohne die weiblichen Gäste zu zählen, deren Anzahl freilich durch die gastirenden oder debütirenden Ringelsterne noch übertroffen ward. Das Stück hatte nachgerade seine Anziehungskraft verloren und erschien in der Regel nur mehr im Juni oder August am Repertoir. — Die neue Besetzung jener einen Rolle hatte indessen Wunder gewirkt. Das Haus war voll, die Vorstellung animirt, die Neugierde groß, die Befriedigung eine ungetheilte. Frl. Wolter spielte die Katharina vortrefflich. Sie war zwar sehr unpassend gekleidet (mit bloßem Halse und bloßen Armen!) — ihr Spiel aber war äußerst frisch und von Innen heraus lebendig, äußerst klar, fein und maßvoll. Nicht allein der Gesammtton der Rolle, auch deren Einzelheiten gelangen vorzüglich, Rede, Miene und Bewegungen ergänzten einander und Einzelnes, wie ihre Szenen mit Ringelstern im zweiten, dritten und vierten Akte, waren so hübsch detaillirt, wie man sich's nur immer wünschen konnte.

Die Neubesetzung der Katharina — ein gelungener Versuch — hatte auf die übrigen Mitwirkenden anfeuernd gewirkt: die HH. Meixner, Sonnenthal (dieser freilich zu jung für den Ringelstern), Baumeister, Rettich, Beckmann und Frl. Baudius spielten sämmtlich mit Lust und Geschick.

Das sonstige Repertoir bis zur Charwoche brachte noch die Hauptzugstücke, als welche „Eglantine“ und „Die Nibelungen“ sich erwiesen (wobei wir die „deutschen Komödianten“ als drittes vermissen), ferner nach langer Zeit eine Wiederholung des „Don Juan de Austria“ von Putlitz, ein Versuch, der wohl schon früher hätte gemacht werden können.

Operntheater.

13. — 28. März: „Lucia von Lammermoor“. — „Tannhäuser“ (2 Mal). — „Die Zigeunerin“ (wegen Unpäßlichkeit der Fr. Dußmann statt: „Der Wasserträger“ eingeschoben). — „Der verliebte Teufel“. — „Die lustigen Weiber von Windsor“. — „Wilhelm Tell“. — „Die Kaminfeger von London“. — „Martha“. — „Monte Christo“. — „Die Hugenotten“. — Der fliegende Holländer“. — „Gräfin Egmont“. — „Lohengrin“. — Ein Mal (25. März): Akademie. — Ein Mal (Hofnormatag): geschlossen.

Um einmal wieder vom Hofoperntheater zu reden (ein Geschäft, weder angenehm, noch förderlich, weil zum Loben nicht viel Anlaß und der Tadel keine Besserung verspricht), — berichten wir, daß wir einer Vorstellung des „Wilhelm Tell“ und einer der „Martha“ beigewohnt haben, natürlich ohne daraus irgend neue Gesichtspunkte zur Beurtheilung des betreffenden Opernstatus entdeckt zu haben. Hr. Beck singt und spielt seinen Tell nach wie vor mit künstlerischer Ueberlegenheit, und die HH. Ander (namentlich im Terzett des zweiten Aktes), Draxler, Hrabaneck, Mayerhofer, Erl, Lay, Frl. Krauß (wenn man von der ruinirten Stimme absieht), Frl. Bettelheim und Frl. Tellheim (letztere ein ganz schmucker und braver Gemmy) bilden ein vorzügliches Ensemble; die Chorszenen zeigen noch wirksame Spuren der lebendigen Cornet'schen Einstudirung, das Orchester hält sich präzis zu den Sängern, — so daß, mit Ausnahme der schauerlich unsinnigen Textworte, welche zeitweise an das Ohr des Hörers dringen, der Gesammteindruck ein ganz tüchtiger ist und nur bedauert werden kann, daß unsere Sänger nur in wenigen Opern Gelegenheit finden, sich in dieser Weise auszuzeichnen, daß die traditionelle Indolenz und Taktlosigkeit der Operneleitung ihnen nicht öfter, in weniger abgesungenen Opern, eine solche Gelegenheit bietet, daß nicht auf Weiterentwicklung der vorhandenen Kräfte mittelst eines sich öfter erneuernden Repertoirs, und umgekehrt nicht auf das Repertoir durch richtige und anfeuernde Beschäftigung der vorhandenen Kräfte Rücksicht genommen wird.

Wer z. B. kann sonderlich Lust haben, die „Martha“, eine ganz hübsche, aber zum Ueberdruß abgeleierte Oper, immer wieder zu hören. Das Ensemble ist ein ziemlich schlappes, und die gelungenen Einzelheiten der Ausführung — Frl. Liebhart war sehr gut bei Stimme und Manches gelang ihr, Frl. Bettelheim ist recht tüchtig, desgleichen die HH. Walter und Draxler — sind doch nicht der Art, daß sie der Uebersättigung des Publikums entgegenwirken könnten. Und viele andere Opern unseres traditionellen Repertoirs gehören in diese Kategorie!

Daß ferner Roth-Gastspiele wie das des Hrn. Groß eben auch nicht belebend und erfrischend, geschweige denn errettend wirken, versteht sich von selbst.

Kaitheater.

21. März zum ersten Mal: „Modernes Verhängniß.“ Schwank in 1 A. von F. Wehl, und „Herr von Zuckerl Vater und Sohn“. Komische Operette in 2 Abtheilungen und einem Vorspiel von Sirardin und Moinaux. Musik von J. Offenbach.

G.— Die Direktion des Kaitheaters hat das Mißfallens-Votum, daß ihr der vorletzte Novitätenabend unerbittlich gebracht, nun wieder dadurch paralysirt, daß sie Offenbach's „Voyage de Mr. Dunanan“ nachfolgen ließ und damit entschiedenen Erfolg errang. Weniger gewiß sind wir über den Sukzeß des vorhergehenden Schwankes, der von der einen Hälfte des Publikums ebenso lebhaft beklatscht als von der andern ausgezischt wurde. Wir glauben jedoch nicht zu irren bei der Annahme, daß beides tendenziös war. Das Stückchen drehte sich nämlich um das heutzutage ziemlich häufige Vorkommen des Namens Meyer, und da gehörten denn die Zischer der Partei der zufälligen Träger dieses Namens an, während das Klatschen der Ausdruck der Freude der Gegenpartei war. Der Werth des Stückes war an der Thätigkeit der Einen wie der Andern ziemlich unschuldig. Den Kern des Ganzen bildeten alle möglichen und unmöglichen, bekannte und neue Witze um und über den verhängnißvollen Namen, und es bot sich den Darstellern des verzweifelnden Meyers und des Schiller-gespickten Kellners (HH. Ascher und Knaack) Gelegenheit, mit ausgiebigen Possen zu unterhalten. Uebrigens wären einige Kürzungen der Kleinigkeit zu Statten gekommen. Die HH. Ascher und Knaack ließen es an nichts fehlen, was auf die Lachlust der Zuschauer fördernd wirken konnte.

Der Text der Operette hält eine leidlich glückliche Faxen-Mitte zwischen Sinn und Unsinn, reicht jedoch für drei Akte, auf die er vertheilt ist, nicht aus. Daher denn der dritte größtentheils durch Maskenzug und Tänze ausgefüllt wird. Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit unser Befremden über die am Kai ungewöhnlich magere und dürftige Ausstattung des ersteren auszudrücken. Die Lokalisirung ist mit Zuhilfenahme einiger Gewaltmaßregeln gut durchgeführt. So-

weit die Musik Hervorhebung beansprucht, ist sie so ziemlich dem Vorspiel zugetheilt. Der zweite Akt enthält nur ein (wälsches, eigentlich lauderwelsches) Couplet von Bedeutung, das freilich sehr und mit Recht ansprach, der erste ein Duett und ein Terzett. Es verbreitet sich über den ganzen musikalischen Theil eine gewisse Nouchalanee, die aus dem Farcenhaften des Librettos förmlich herausgewachsen scheint und dadurch vergessen läßt, daß Offenbach schon Besseres geliefert hat.

Da die Direktion auf die Durchführung nicht wenig Sorgsamkeit verwendet hatte, so drängt sich um so mehr die Frage auf, warum Frl. Weinberger bei ihrem gänzlichen Stimmmangel, der durch eine forcirte Koketterie des Spiels nichts weniger als verdeckt wird, nicht durch ein anderes Mitglied, in erster Reihe wohl durch Frl. Fischer ersetzt wird, bei der weder ein Ersatz des Spiels durch Gesang noch umgekehrt nothwendig ist. Die übrigen Darsteller, obenan Hr. Knaack, ferner Fr. Grobecker und die HH. Grois, Treumann und Markwordt waren mehr als an ihrem Platze. Fr. Raab umgab ihre komische Alte mit aller ihr möglichen Draſtik, blieb aber gegenüber den Vorgenannten im Schatten. Die Tänze gingen perfekt zusammen, Frl. Söhlke gefiel, ob durch ihren Tanz oder durch ihre Erscheinung, überlassen wir dem Publikum.

Au der Wien.

22. März zum ersten Mal: „Ueber Land und Meer", Posse mit Gesang und Tanz in 3 Abtheilungen und einem Vorspiel von L. Feldmann. Musik von A. Müller.

G.— Der Titel des Stückes wie der Name des Autors erregten — und sollten dies wahrscheinlich auch — im Publikum keine kleinen Erwartungen. Denn da von einer zweiten Auflage eines Ausstattungsstückes nicht die Rede war, so durfte man gewiß nicht ohne Grund auf ein Erzeugniß gefaßt sein, wodurch der vom vorjährigen Repertoir des Carltheaters her übelberüchtigte Titel wieder etwas restaurirt werden sollte. Wenn wir diese Hoffnungen mit dem Publikum theilten, hatten wir dazu sicherlich ein gewisses Recht. Leider hatten wir uns gewaltig verrechnet. Hrn. Feldmann's Absicht schien nicht weiter gegangen zu sein, als Hrn. Flamm, dem Autor des vorjährigen „Ueber Land und Meer" zeigen zu wollen, daß er, obwohl seine komische Schö-
'kraft schon als erschöpft bekannt ist, ein ähnliches Produkt doch noch zu Stande bringe. Um seiner Sache gewiß zu sein, machte er die Oeffentlichkeit zur Richterin und darf nun versichert sein, daß die Flamm'sche Arbeit um nichts besser, freilich wohl auch kaum unbedeutender ist. Nur war Hr. Flamm noch um vieles kühner; während er seine „Heiden" nach fremden Welten führt, bleibt Hr. Feldmann hübsch in der Nähe und kommt höchstens nach Stambul. Sonst finden wir, mit einigen Weglassungen und kleinen Veränderungen ziemlich dieselben Persönlichkeiten wieder, die vor einem Jahre „über Land und Meer" die Reise „um die Welt" mitmachten, begegnen ihnen fast in denselben Situationen, und ihr Witz vor Allem kann sich noch immer an Vorsicht und Harmlosigkeit mit dem vorjährigen messen. Durch solche Verhältnisse war das leere Haus bei der zweiten Vorstellung vollkommen erklärt.

Den Darstellern kann deshalb keinerlei Vorwurf gemacht werden. Sie thaten eben alle das Ihrige, wenn auch niemand besonders hervorragte. Bei Frl. Rudini ist noch hervorzuheben, daß sie ihren Part, wie das an der Wien jetzt ordnungsmäßig wird, wieder einmal erst im letzten Augenblick übernahm, nachdem Frl. Gallmeier sich dessen entledigt hatte. Sonst sind noch Fr. Klimetsch, Hr. Röhring, Hr. Swoboda, als Episoden-Preuße Hr. Zimmermann, und Hr. Winter zu nennen, welch' letztern wir jedoch gern etwas frischer und schärfer gesehen hätten.

Korrespondenz-Nachrichten.

pp. **Olmütz.** (Theater-Nachricht. Gastspiel des Frl. Destinn und des Hrn. Avoni.) In dem geregelten Gange der Theatervorstellungen ist eine Störung dadurch eingetreten, daß der Tenorist von der Direktion entlassen worden ist. Wir wollen nicht näher den Grund bezeichnen, weshalb die plötzliche Entlassung erfolgte, wir wollen auch nicht untersuchen, ob diese Verfügung so unbedingt nothwendig war, oder ob es nicht eine geeignetere Strafe gegeben hätte gegen ein Theatermitglied, durch dessen Verschulden allerdings die bereits angekündigte Oper „Tannhäuser" kurz vor der Vorstellung abgesagt werden mußte. Jedenfalls leidet sowohl der Theaterdirektor, als auch das Publikum durch eine solche Gewaltmaßregel, der erstere, weil er sich noch kurz vor dem Ende der Saison um einen Ersatz für den Entlassenen umsehen, das letztere, weil es auf die Aufführung studirter Opern verzichten muß; namentlich wird es wohl nicht mehr möglich sein, die Oper „Tannhäuser" noch in dieser Saison

zu hören. — In der vorigen Woche traten Frl. Destinn vom Wiener Hofopernetheater und Hr. Avoni, Schüler des Professors Gentiluomo aus Wien, im „Troubadour“ auf. Der Umstand, daß die Partie der Azucena durch Frl. Destinn gesungen wurde, war die Ursache eines sehr zahlreichen Theaterbesuches. Mag Frl. Destinn gegenwärtig noch nicht auf der Höhe der künstlerischen Vollendung stehen, mag gegen ihre Leistung vom Standpunkte der strengen Kritik noch Manches zu bemerken sein, jedenfalls ist sie eine bemerkenswerthe Bühnenerscheinung, welche den reichlichen Beifall, mit welchem sie hier ausgezeichnet worden ist, ist vollem Maße verdient. Hr. Avoni, welcher, wie wir hören, für das Hofoperntheater in Wien bestimmt sein soll, ist zwar erst Anfänger, jedoch im Besitze einer schönen, kräftigen und klangvollen Stimme, besonders in der oberen und Mittellage. Obwohl dessen Gesang und Spiel noch der Entwicklung bedürfen, so errang er doch bei seinem ersten Auftreten einen durchgreifenden Erfolg. — Am darauffolgenden Abende sangen Frl. Destinn und Hr. Avoni in einigen Szenen aus der Oper „Belisar“ und die erstere trug überdies noch ein Lied von Esser vor. — Hr. Avoni soll von der hiesigen Direction bis zum Schlusse der Saison zu einigen Opernvorstellungen gewonnen sein.

—ρ— **München.** (Hr. Grobecker. „Einer von unsere Leut“. Macbeth.) In den jüngst verflossenen Wochen ist das hiesige Theaterpublikum hauptsächlich durch das Gastspiel von Hrn. Grobecker aus Wiesbaden angezogen worden. Er ist u. A. als Schuster Wilhelm in „Verwunschenen Prinzen“, als „Souffleur Flüsterleis“ in der „Benefizvorstellung“, als Zuppelberger in „Englisch“, als Adam in „Doktor Wespe“, als Landwehrmann Schulze in „Kurmärker und Pikarde“, als Gottlieb Friedrich im „Bengalischen Tiger“ und als Isaak Stern in „Einer von unsere Leut“ aufgetreten und hat in allen diesen Rollen durch die Naturwahrheit und Maßhaltung seines Spiels den lebhaftesten Beifall davon getragen. — Die zuletzt genannte Posse von Berg und Kalisch war hier Novität und hat bis jetzt zwei Mal ein überfülltes Haus gemacht, jedoch hatte sie dies lediglich den mit glücklichstem Erfolg durchgeführten Rollen des Isaak Stern (Hr. Grobecker) und des Apothekergehilfen Stößl (Hr. Christen) und der komischen Kraft der eingelegten Kouplets zu verdanken. Abgesehen von einigen zwerchfellerschütternden Witzen ist das Stück ein sehr schwaches Produkt. Selbst der Anfangs lieser gefaßte Isaak wird schließlich zu einer mehr langweilig-karmoyanten, als ergötzlichen Figur. — Im ernsten Fach haben wir nur der Reprise des „Macbeth“ zu gedenken. Auf die Einübung dieses Stückes war augenscheinlich mehr Fleiß verwendet, als man sonst hier den Tragödien zu Theil werden läßt, und dies lohnte sich. Die Aufführung war nicht nur in der Darstellung einzelner Rollen, sondern auch im Ensemble besser, als ich sie hier seit lange gesehen. Vorzugsweise zeichneten sich Hr. Dahn als Macbeth (besonders im zweiten und dritten Akt), Fr. Straßmann als Lady Macbeth und Hr. Richter als Macduff aus.

Kleine Chronik.

+ **München.** **Felicien David's zweiaktige Oper: „Lalla Rookh“** ist mit lautem Beifalle hier aufgeführt worden. Einem ersten Eindrucke folgend, müssen wir behaupten, daß die dramatische Condichtung nicht das Feld zu sein scheint, auf welchem dem Komponisten Lorbeern erblühen. Doch behalten wir uns Ausführliches bis zur Wiederholung der glänzend ausgestatteten Oper vor, die durch eine eingetretene Unpäßlichkeit bis jetzt verhindert blieb. Frl. Stehle und Hr. Grill hatten die Hauptpartien.

F. **In Prag** wurde Schliebner's Oper „Rizzio“ am 21. d. M. mit mäßigem Erfolge aufgeführt. Der Text ist von Emil Mayer sehr geschickt bearbeitet, die Musik ist melodiös gefällig, verfehlt aber meist die Wirkung. Eine starke Indisposition des Hrn. Bachmann, der die Titelrolle inne hatte, schadete dem Erfolg. Fr. Kainz-Prause bot als Maria Stuart in Spiel und Gesang eine gute Leistung.

Das Kind von Frankreich wohnte an seinem Geburtstage (16. März.) in Begleitung des Kaisers Napoleon und der Kaiserin der Vorstellung des Spektakelstückes „Marengo“ bei. Der Saal bot eine höchst pittoreske und belebte Physiognomie. Dreihundert Kinder aus der Troupe der Garde-Infanterie hatten auf den Fauteuils des Balkons und der ersten Gallerie Platz genommen. Während der Zwischenakte ließ der kaiserliche Prinz, der die Korporals-Uniform der Gardegrenadiere trug, an seine kleinen Kameraden 750 Orangen und 600 Stück Gerstenzucker vertheilen. Während des Balletes wurde eine für diese Veranlassung komponirte Kantate von einem Schüler des Konservatoriums gesungen.

Ein Kinderkonzert in Leipzig. Zum Besten der Vogelstiftung im Pestalozzi-Verein wurde dort zwemal hinter einander ein Kinderkonzert gegeben, ausgeführt von etwa fünfhundert Schulknaben und Schulmädchen. Unter andern wurde von ihnen der Choral „Ein' feste Burg“ gesungen, und da auch zwei akademische Gesangvereine mitwirkten, so kamen auch vierstimmige Chöre aus Händel's „Judas Makkabäus“, aus Haydn's „Schöpfung“ und aus Mendelssohn's „Christus“ zum Vortrag.

G. zu Putlitz, preußischer Kammerherr, ist vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin zum Intendanten des Schweriner Hoftheaters ernannt worden.

Lokales.

Die Konzertsaison geht ihrem Ende entgegen. Wir berichten diesmal in Kürze, nach uns zugekommenen Mittheilungen, über die Konzerte der verflossenen Woche. Sonntag den 22. haben die Philharmoniker mit Aufführung der Goethe-Mendelsohn'schen „ersten Walpurgisnacht“ und mit Beethoven's „Neunter Symphonie“ den zweiten Cyklus ihrer Produktionen geschlossen. Ersteres Werk, im Ensemble wie in den Soli (Frl. Bettelheim, Hr. Ert, Hr. Hrabanek) auf's tüchtigste wiedergegeben, wurde mit erneuertem Interesse angehört. Die „Neunte“ erregte wieder die gespannteste Aufmerksamkeit und, mit Ausnahme der musikalisch wiederspän-

stigen Stellen des letzten Satzes, ungetheilte Bewunderung. Die Aufführung wird als eine durchaus korrekte (Soli: Fr. Bochholz-Faloni, Frl. Bettelheim, Hr. Erl, Hr. Hrabanek), aber nicht hinreichend schwungvolle bezeichnet. Auf die Leistungen der Philharmoniker in ihrer Gesammtheit kommen wir demnächst zurück. — Am Nachmittage des 22. spielte Hr. Laub in seiner sünften Quartett-Produktion Onslow, Beethoven (mit Hrn. Epstein) und Mendelssohn sehr mit gleichem Erfolge wie immer. Am selben Abend gab der Harfenspieler Hr. Dubetz im Streicher'schen Salon ein beifällig aufgenommenes Konzert. Er spielte, von Hrn. Hofmann wacker begleitet, eine Sonate von Spohr für Violine und Harfe, dann eine Phantasie von Parish-Alvars und Mendelssohn'sche „Lieder ohne Worte". Hr. Förchtgott, Frl. Tellheim und ein deklamirendes Frl. Reufeld füllten die Zwischenpausen aus. — Am 25. fand im Operntheater die übliche „Bürger-Akademie" statt und zwar mit theilweise sehr interessantem Programm. Wir heben daraus hervor: das Klavierkonzert in G-dur von Beethoven, ungemein weich gespielt von Hrn. Brahms, und die A-dur Symphonie von Beethoven, unter Hrn. Dessoff's Leitung ausnehmend frisch exekutirt. Am meisten Beifall erntete Hr. Laub mit einigen blendenden Virtuosen-Kunststücken. — Ein gleich gediegenes wie glänzendes Konzert veranstaltete dieser Tage der treffliche Pianist Epstein. Er spielte ein Mozart'sches, ein Bach'sches Konzert und die Beethoven'sche Phantasie, eine in jeder Beziehung tadellose Wahl. Auch wurden Fragmente aus einer Oper von Epstein's Schüler, dem jungen Brüll, beifällig vorgeführt. Ueber die vorgestern stattgefundene Aufführung des Schubert'schen Oratoriums „Lazarus" brechten wir in der nächsten Nummer.

Die letzten größeren Konzerte dieser Saison finden theils heute, theils morgen und übermorgen statt, und zwar: Heute Abend: Akademie der „Konkordia" im Carltheater und der Pensionsgesellschaft „Haydn" im Burgtheater. Letzteres, welches morgen wiederholt wird, bringt, unter Hrn. Esser's Leitung ein „Tedeum" von Händel, Beethoven's Messe in C und einen Psalm von Mendelssohn. Uebermorgen führt die Singakademie die Bach'sche Passionsmusik auf. (Siehe weiter unten das „Eingesendet.")

Am Ostermontage werden die hiesigen Theater mit folgenden Vorstellungen wiedereröffnet: Burgtheater: „Faust"; Operntheater: Ballet; Carltheater: „Don Juan"; an der Wien: die Wiederholung der gestrigen Novität: „Wiener G'schichten"; Kaitheater: drei kleine Stücke; Josefstadt: „Zwölf Uhr." — Auch soll die Fürst'sche Singspielhalle an diesem Tage eröffnet werden.

Um Hrn. Sonnenthal zu schonen, hat man kürzlich das ganze Burgtheater-Repertoir umgestoßen und eine bereits vollständig fertige Novität auf die Zeit nach Ostern oder auf noch später hinausgeschoben. Um so mehr mußte die Nachricht, daß Hr. Sonnenthal die Charwoche zu einem Gastspiel in Berlin (mit Frl. Wolter) benützt, überraschen, ja befremden, insbesondere noch darum, weil Hr. Sonnenthal, der für Wien den Attaché nicht bewältigen konnte, Berlin zu lieb den Michonnet in „Adrienne Lecouvreur" geternt hat, eine für ihn neue und gar nicht in sein Fach gehörige Rolle. Wir finden einen solchen Vorgang im höchsten Grade rügenswerth, und begreifen nicht, wie Hr. Direktor Laube derlei Unzukömmlichkeiten begünstigen kann.

Die italienische Oper soll wieder in's Operntheater einziehen. Das Oberstkämmerer-Amt soll einen diesfälligen Vertrag mit Hrn. Merelli abgeschlossen haben oder doch abzuschließen willens sein. Warum aber Merelli, wenn man einen Salvi hat? Warum nicht letzterem die italienische Oper übergeben? Für die deutsche Oper könnte vielleicht doch irgendwo ein tüchtiger Regisseur aufgefunden werden. Oder, will man das nicht, so hat ja die deutsche Oper an Hrn. v. Raymond ohnehin eine väterlich leitende Spitze.

Frl. Patti hat auch als Lucia allgemein gefallen, wenn auch nicht allgemein befriedigt. Gesungen hat sie diese Partie vielleicht noch schöner als alle früherrn, an ihrem Spiele hingegen läßt sich Manches aussetzen, wenn man den höchsten Maßstab der Kunstkritik aufrecht hält, einen Maßstab, den übrigens unseres Erinnerns auch ihre berühmtesten Vorgängerinnen nicht vertrugen.

Die Kindervorstellungen in der Josefstadt haben vorige Woche ihr Ende erreicht.

Die Geschwister Link an der Wien hatten dieser Tage ihre Benefiz- und Abschieds-Vorstellung in dem Haffner'schen Stücke: „Die Studenten von Rummelstadt."

Mit dem Rücktritt des Frl. Schiller in's Privatleben wird wieder einmal Reklame gemacht, ob in vollem Ernste, wird sich erst zeigen. Frl. Schiller hat sich bekanntlich schon mehrmals in's „Privatleben" zurückgezogen und hat sich dann immer wieder bewogen gefühlt, nochmals die Bühne zu betreten.

(Eingesendet.) **Die Wiener-Singakademie** bringt in ihrem dritten Konzerte am Charfreitage Abends die große Matthäuspassion von J. S. Bach unter der artistischen Leitung des Direktors Josef Hellmesberger. Es ist die zweite Aufführung dieses Werkes in Wien. Die Besetzung der Soli ist folgende: Jesus: Hr. Mayerhofer; Evangelist: Hr. Erl; Sopran: Frl. Hauer; Alt: Fr. Leeder, Fr. Peyrer; lyrischer Tenor: Hr. de Giorgi; Baß: Hr. Förchtgott. Das Orchester ist vom Hofoperntheater. Die Singakademie hat sich während dieser Saison unter den ungünstigsten Verhältnissen immerhin ehrenvoll erhalten, und es steht zu wünschen, daß einerseits die Kritik einem so tapfern Institute gegenüber auch die Schwierigkeit seiner künstlerischen Aufgabe berücksichtige, und daß andererseits auch die Akademie ihren Beruf mit ganzer Energie und Klugheit verfolge.

Briefkasten. 22. — 28. März: pp. in Olmütz, + und ? in München, R. K. in Breslau, H—l. hier: Benützt. — F. in Prag: Erhalten — K—rt. in Pest: Wir danken und bitten, sich nicht zu bemühen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 14. Neunter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 5. April 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 543, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Die Wiener Konzertsaison: 1862—1863. — „Shakespeare" von Gervinus. III. — Musikalische Literatur (H. Helmholtz). — Wiener Konzertbericht („Lazarus", „Matthäus-Passion", Witwen- und Waisen-Gesellschaft). — Korrespondenz-Nachrichten (Graz, Olmütz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Wiener Konzertsaison.

1862—1863.

Die Konzertsaison ist diesmal schon vor ihrem offiziellen Ende faktisch zu Ende gegangen, ja die ganze zweite Hälfte der diesjährigen Konzertzeit litt merklich an der Erschlaffung, ja förmlich an der Abwesenheit der Musik-Genießenden, obgleich die Leistungen im Allgemeinen ganz tüchtig waren und allenthalben im Bereiche der musikalischen Thätigkeit sich das Bestreben kundgab, jenes Maß von Gediegenheit und Wirksamkeit festzuhalten, zu welchem die Konzertleistungen der zwei letztverflossenen Winter sich aufgeschwungen hatten. Die Anstrengungen, welche nach dieser Richtung im Verlaufe der diesjährigen Saison gemacht wurden, waren in der ersten Hälfte derselben von gutem, ausgiebigem Erfolge begleitet. Da feierte in würdiger Weise, unter allgemeinerem Antheil als ihr sonst zu Theil wird, die Gesellschaft der Musikfreunde ihr fünfzigjähriges Bestehen; da wurden von ihr und von der Singakademie je ein Händel'sches Oratorium, hart nebeneinander gestellt (9.—15. November), wie zum Vergleiche dargeboten; da begannen die philharmonischen Orchester- und die ständigen Quartett-Produktionen ihre gewohnte erfolgreiche Thätigkeit, da kam Johannes Brahms und erfreute durch sein Spiel wie durch seine Werke einen Kreis von Kennern und Liebhabern ernster Musik; da erschien Richard Wagner und lenkte auf sich die Aufmerksamkeit der Menge mit der zwingenden Doppelgewalt seiner geistigen (nicht musikalischen) Ueberlegenheit und seiner orchestralen Kraftbrühen.

So kam Neujahr. Die konzertirenden Vereine oder Einzelnen rasteten nicht, aber die Lust am Hören, die Aufnahms- und Genußfähigkeit hatte fühlbar nachgelassen. Nur Hr. Dessoff und seine Philharmonisten waren bis zu Ende glücklich, ihren Leistungen folgte durchweg gleicher Zuspruch, gleicher Antheil (wohl auch, aber nicht blos der Mode wegen). Dagegen vermochte die Gesellschaft der Musikfreunde weiterhin weder mit ihren sogenannten Preis-Symphonien, noch mit ihrer Schubert-Reliquie („Lazarus") die Theilnahme weiterer Kreise wachzurufen und sah sich veranlaßt auf die Vorführung von Cherubini's Requiem zu verzichten. Laub's Quartett-Unternehmung versammelte ein zwar enthusiastisches, aber kleines Häuflein Theilnehmer, — die sonstigen Konzerte fanden nur wenig Zuspruch mehr, und hätte nicht am Schlusse der Saison die Bach'sche „Matthäus-Passion" momentan die musikalischen Geister zu neuem Leben erweckt, so wäre die Zeit des „schönen Klanges" theilnahmslos, ehe man's nur gemerkt hätte, beschlossen worden.

Die Ursachen dieser etwas befremdenden Erscheinung mögen, wie in d. Bl. vor Kurzem angedeutet wurde *), verschiedener Natur sein. Die Un-

*) Vergl.: J. 1863, S. 156, „Wiener Konzertbericht"

sicherheit der politischen Zustände, die permanente Finanzkrise in Staat und Haus, andererseits die übermüthig leichtsinnig übertriebenen Karnevalsfreuden mochten ihren Antheil daran haben, desgleichen vielleicht auch die Ueberbürdung eines verhältnißmäßig kleinen Kreises von spezifischen Musikfreunden mit musikalischen Genüssen aller Art. Vor 15—20 Jahren gab es in Wien vorwiegend Modekonzerte, von weltberühmten Virtuosen veranstaltet, welche ein gemischtes Publikum von zweifelhafter musikalischer Kompetenz massenhaft herbeilockten, wogegen die Musikfreunde und Kenner im engeren Sinne des Wortes nicht nur mit guter Musik nicht überbürdet waren, sondern sogar Mangel litten an gediegenen öffentlichen Musik-Aufführungen, so daß der häusliche Dilettantismus zeitweise ab- und nachhelfen mußte. In den fünfziger Jahren begann indessen allgemach jener gewaltige Umschwung einzutreten, der sich dann namentlich in den Wintern 1860—1861 und 1861—1862 zu so unverhoffter Fülle und Gediegenheit der hiesigen musikalischen Leistungen steigerte. Die „Recensionen" haben an diesem Aufschwung einen zu lebhaften Antheil genommen *), als daß es hier mehr als dieser Erinnerung bedürfte. Es entsteht aber wohl zunächst die Frage: ob jene edle Fluth nicht überschnell zu hoch gestiegen, ob nicht die massenhafte Zahl der guten Konzerte eine Uebersättigung, diese aber einen Rückschlag in der durchschnittlichen Genußfähigkeit erzeugt habe? mit wenig Worten: ob das musikalisch Gebotene in richtigem Verhältniß stehe zu den musikalischen Bedürfnissen?

Wir wollen diese Frage auch hier noch nicht entscheiden, — nur aufwerfen, nur auf ihre Wichtigkeit hinweisen. Es handelt sich hiebei immerhin um eine wesentliche geistige Bedingung jedes Kunstgenusses, um den Werth der Sammlung für den mit Bewußtsein Genießenden. Eine Beethoven'sche Symphonie bleibt unter allen Umständen das hohe Kunstwerk, wozu der Geist der Zeiten sie gestempelt hat, die reine Freude aber an den höchsten Kunstblüthen wird zum mindesten wesentlich gemindert durch das Zusammendrängen mehrerer solcher Blüthen in einen relativ kurzen Zeitraum. *)

Wie dem nun auch sei, es wäre jedenfalls sehr ungerecht, wollte man das, was als „zuviel des Guten" nicht mehr recht genossen werden konnte, nicht demungeachtet nach innerem Verdienste würdigen und die löblichen, wenn auch nicht immer wohl berechneten Bemühungen der Konzert-Unternehmer nicht dankbar prüfend anerkennen. Einige Daten mögen hier dem Gedächtnisse nachhelfen.

Symphonien kamen im Laufe der Saison fünfzehn zur Aufführung, und zwar: vier von Beethoven, drei von Haydn, zwei von Mendelssohn, und je eine von Spohr, Schubert, Schumann, Becker, Raff und Käßmayer; — sonstige Orchesterwerke fünf, und zwar: zwei „Serenaden" von Brahms, eine „Passacaglia" von Bach, ein „Orchesterkonzert" von Händel und eine „Suite" von Franz Lachner; — Ouvertüren zwölf, und zwar: vier von Beethoven, drei von Mendelssohn und je eine von Gluck, Cherubini, Weber, Schumann und Berlioz; — Oratorien und Kantaten zehn, und zwar: drei von Händel (das „Tedeum" eingerechnet), zwei von Mendelssohn und je eines von Bach, Haydn, Schubert, David und Perfall; — ferner: „Idomeneus"-Finale von Mozart, Beethoven's C-Messe und „Egmont"-Musik, Mendelssohn's „Sommer-

*) Wer sich genauer darüber orientiren, oder die Fakta rekapituliren will, wird ersucht die Artikel „Zehn Jahre aus dem Musikleben", J. 1860, S. 777, dann die Konzert-Uebersichten der Jahre 1858, 1859, 1860, 1861 und 1862 vergleichend nachzulesen.

*) Die Saison läuft bekanntlich bei uns von Anfang November bis Ende März, höchstens Anfang April, umfaßt also einen Zeitraum von 21 — 22 Wochen. Innerhalb dieses Zeitraumes holen sich dem Musikfreunde, der die Saison, den Hauptsachen nach „mitmachen" wollte: acht philharmonische Konzerte, sechs bis sieben von der Gesellschaft der Musikfreunde, drei bis vier von der Singakademie veranstaltete, acht Hellmesberger'sche, sechs Laub'sche Quartett-Produktionen, ferner von den drei Wagner'schen Musik-Aufführungen wenigstens eine, je eines von den Konzerten des Hrn. Brahms, des Frl. Bochkolz-Falconi, der HH. Laub und Jaell; — in zweiter Reihe, zu weiterer Auswahl: zwei Konzerte des Orchester-, zwei des Männergesang-, eines des akademischen Gesangvereins, zwei der Pensionsgesellschaft „Haydn", die Pensionsfond- und die Bürgerakademie; — in dritter Reihe: noch eine Anzahl besserer Einzel-Konzerte und Akademien der Damen Passy-Cornet, Rawack-Mauthner, Binder, Marchl-Wiswe, der HH. Bottel, Tauffig, Sliwa, Satter, Ketten ꝛc. ꝛc.; — also von den überhaupt stattgefundenen Konzerten (welche sich, ohne die halbprivaten zu zählen auf 90—100 belaufen) vielleicht die Hälfte (40—50) in jene 22 Wochen zusammengedrängt.

nachtstraum"-Musik, Schumann's Gesänge zu „Wilhelm Meister", u. m. a. — L. A. Zellner's „historische Konzerte" mögen hier, der Vollständigkeit wegen, als interessante Kuriositäten-Sammlungen, denen man nur eine andere Firma wünschen möchte, genannt werden.

Wir haben schon oft, namentlich aber am Schluß der Saison 1861—1862 über die geringe Anzahl von Novitäten, besonders jedoch über eine gewisse Schüchternheit von Seite der größeren Konzert-Unternehmungen in der Vorführung von Novitäten geklagt. Dem entgegen haben wir diesmal ein ziemliches Kontingent an neuen Orchester- und Kammermusikwerken, wenn auch freilich nur der kleinste Theil hievon einer Ueberwindung jener Schüchternheit seine Vorführung verdankt. So waren es z. B. Richard Wagner und Johannes Brahms selbst, die in eigenen Konzerten ihre Kompositionen dem Publikum darboten, eben so Professor Grädener die seinen, während nur von dem zweitgenannten auch noch zwei Orchester-Serenaden und ein Streichquartett in einem Gesellschafts-, einem philharmonischen Konzert und bei Hellmesberger gespielt wurden. Die letztgenannte Unternehmung, welche in voriger Saison nur eine Novität (von Goldmark) gebracht hatte, ließ diesmal deren drei (Brahms, Goldmark und A. Müller) von Stappel laufen, immerhin noch wenig genug für eine so akkreditirte Unternehmung, die, wenn sie ernstlich will, gar Vieles durchbringen kann. — Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte an Neuigkeiten: jene Serenade von Brahms, die Kantate „Dornröschen" von Perfall, die beiden Preis-Symphonien von Becker und Raff und (insofern man es eine Novität nennen will) das neuentdeckte Oratorienfragment „Lazarus" von Schubert. — Die Singakademie führte die Schumann'schen Gesänge zu „Wilhelm Meister", ferner eine Anzahl älterer Werke (von Bach, Gabrieli, Schütz, Lotti, Caldara und Mendelssohn) zum ersten Male vor. — Die Philharmoniften endlich brachten als Novitätensteuer: die „Suite" von Franz Lachner, die „Serenade" von Brahms und eine Symphonie von Käßmayer. Auch von einzelnen Konzertgebern, wie Satter, Skiwa u. A. wurden eigene Kompositionen, in Hrn. Epstein's Konzert die seines Schülers Brüll zu Gehör gebracht.

Wenn wir schließlich nach dem Eindrucke fragen, den diese mannigfachen neueren Werke hervorgebracht, so können wir nur abermals die Namen Richard Wagner und Johannes Brahms zusammenstellen, nicht zwar, als ob sie zu einander paßten, — es gibt vielmehr kaum zwei ausgesprochenere Gegensätze — sondern weil mit jenem der eklatanteste, mit diesem der tiefste Eindruck in unserer Erinnerung verbunden bleibt. Wenn Richard Wagner sich mit der Anerkennung seiner geistreich kombinirten und zugleich nervenerschütternden Klangwirkungen und mit dem Ruhm begnügen will den meisten Effekt gemacht, den mannigfachst variirten Gesprächsstoff abgegeben und — ohne den einfachen Sinn für musikalische Schönheit befriedigt, ohne ein Herz gerührt, — in jedem Sinne den meisten Lärm gemacht zu haben, so mag er sich als Sieger betrachten und den Lorbeer, aus ästhetisch unzurechnungsfähigen Händen empfangen, stolz mit nach Hause nehmen. Brahms dagegen hat in engeren Kreisen wahrhaft gebildeter Musikfreunde den nachhaltigen Eindruck eines vielleicht etwas ängstlichen, scheuen, überweichen, mitunter in seinem Streben vielleicht nicht ganz geklärten, aber ungemein tüchtigen, edlen und feinen Talentes zurückgelassen, eines Talentes, das unserer vielverkannten musikalischen Gegenwart hoffentlich immer mehr zur Ehre und zur Stütze dienen wird, wenn die gesunden Keime, die es besitzt, sich immer freier, frischer, freudiger entfalten.

Mag nun auch in der Aufnahme der musikalischen Früchte zeitweise eine gewisse Erschlaffung eintreten, — wir wollen diese Zeichen der Zeit nicht in unvorsichtigem Optimismus geringschätzen, wollen uns über die Ursachen dieser Erschlaffung keinen gefährlichen Illusionen hingeben, sondern vielmehr auf Mittel denken, wie durch den intelligenten Eifer aller betheiligten Faktoren im nächsten Jahre ähnlichen deprimirenden Erscheinungen vorgebeugt werden könnte; namentlich aber wollen wir uns die Freude an den Schätzen der musikalischen Vergangenheit wie an den Hoffnungen und Bestrebungen der musikalischen Gegenwart nicht verkümmern lassen, sondern mit erneuerten Kräften die Bausteine weiter zutragen (und Andere ermuntern, es auch zu thun), die geeignet sind, das Gebäude der Wiener musikalischen Republik immer mehr zu verschönern und zu kräftigen.

„Shakespeare" von G. G. Gervinus.

Dritte Auflage. Leipzig bei Engelmann 1862.

Besprochen von **Friedrich Bodenstedt.**

III. *)

Das Historische in Bezug auf Shakespeare's „Heinrich IV." wird von Gervinus erschöpfend und mit übersichtlicher Klarheit dargestellt; nicht blos das Verhältniß des geschichtlichen Stoffs zu dem, was der Dichter daraus gemacht hat, sondern auch die historische Bedeutung des Stückes selbst als des eigentlichen Ecksteines des historischen Dramas, seine epochemachende Wirkung, der Reichthum seines das ganze Leben umfassenden Inhalts, die wunderbare Mannigfaltigkeit seiner in lebendigster Eigenthümlichkeit gezeichneten Charaktere und die zahllosen Nachahmungen, welche die Falstaff, Schaal und Pistol hervorgerufen haben. Alledem ist kaum etwas Neues von Belang hinzuzufügen. Auch die Analyse der historischen Charaktere des Stückes ist vortrefflich; hier finden wir den Verfasser auf seinem eigensten Felde und sind ihm für manche beherzigenswerthe und geistvolle Bemerkung dankbar. Anknüpfend an das tragische Schicksal Richard's II., dessen Geschichte die nächste Voraussetzung zum Verständniß derjenigen Heinrich's IV. ist, macht uns der Erklärer vollkommen deutlich, welch' tiefe Einsicht in das Weltgetriebe und die bewegenden Mächte des Menschenherzens es bedurfte, um einen so komplizirten Charakter, wie Heinrich IV. zu bilden, und indem er solchergestalt für die hohe schöpferische Kraft des Dichters unsere ganze Bewunderung weckt, läßt er uns zugleich einen Blick in Shakespeare's Geschichtsphilosophie thun, „um die geschichtlich-politische Weisheit zu charakterisiren, die in diesem Kopfe neben so vielen andern geistigen Eigenschaften ruhte, und die auch den Geschichtschreiber von Beruf anlocken darf, in seinen Büchern selbst für seine Kunst zu lernen." In gleicher Weise reproduzirt er die vom Dichter geschaffenen Charaktere des Prinzen Heinrich, Percy's, Douglas', Glendowers u. s. w., so klar und eingehend, daß wir ihm freudig zustimmen können. Wir theilen von ganzem Herzen seine Bewunderung der Kunst des Meisters, der es gelang, einen so blanken Heldencharakter wie Percy durch Prinz Heinrich noch zu überbieten, wir begeistern uns mit ihm an diesem seinen Lieblingshelden, diesem echt königlichen Menschen — nur seine Auffassung des Charakters Falstaff's können wir nicht theilen.

„Es fällt in die Augen, — sagt Gervinus — in welchem Verhältnisse Falstaff die vierte Hauptfigur im ersten Theile von „Heinrich IV.", zu den Uebrigen steht. Dem König Heinrich liegt es am Herzen, die erworbenen königlichen Ehren sich und seinem Hause zu bewahren; eine warme Ehrliebe treibt ihn, sich in dieser Sphäre in fleckenloser Achtung zu erhalten, es grämt ihn daher, daß sein Sohn durch seine Zügellosigkeit diese Ehre zu verwirken droht. Was in seinem eigenen Ruf und Leben ihren Glanz trüben konnte, sucht er mit tausend Künsten tief in sein geheimes Innerstes zu bergen. Er faßt die Ehre äußerlich auf und bezieht sie nur auf den Stand und die Stelle, die er einnimmt; die Sittlichkeit hat nichts mit seiner Ehrliebe zu schaffen; nur der Schein soll gerettet, und die Ehre in der Achtung der Welt erhalten werden. Bei Percy ist dies anders. Die Ehre, die er anstrebt, will er verdienen mit Handlungen und sittlichem Werthe; aus der Ehrenhaftigkeit des braven Herzens wächst sein Ehrgeiz empor, der vom edlen Stolze getragen bis zu einer Ruhmsucht anschwillt, die sich durch Gefahren nur desto mehr reizen, ja selbst die Unrechtlichkeit der Mittel zu ihrem Zwecke übersehen läßt. Wieder anders ist das Verhältniß des Prinzen Heinrich zur Ehre. Er ist von demselben Ehrgeize, von derselben Ruhmesgierde wie Percy beseelt, aber sie könnte zu der krankhaften Sucht nicht steigen wie in Percy, weil sie mehr innerlicher Natur ist. Nicht Stolz, sondern edles Selbstgefühl regt ihn an; sich selber Genüge zu thun, gilt ihm aber noch mehr, als in Anderer Achtung zu stehen; er vergeistigt und verstittlicht den Begriff der Ehre zur wahren Menschenwürde, und das Bewußtsein dieses Werthes in sich tröstet ihn selbst über den schlechten Schein und die üble Meinung der Welt. Dem Allen steht Falstaff als Gegensatz entgegen; er ist neben diesen Ehrenhelden aller Ehre und Scham ganz baar: und Würde selbst nur im Spiele nachzuahmen, ist ihm nicht möglich. Rücksicht auf Anderer Urtheil, Bedürfniß eigener Achtung sind ihm fremd geworden; die Selbstsucht ist das, was diese Maschine allein in Bewegung setzt."

Und an einer andern Stelle heißt es weiter: „Das Bild einer thatlosen und thatunfähigen Masse, ist er ganz nur die Personifikation der Kehrseite des Menschen, seiner thierischen sinnlichen Natur. Alles was des Menschen geistiges Theil ist, Ehre und Sitte, Bildung und

*) Siehe I. S. 100 und II. S. 148 d. J.

Würde ist seit früher in ihm verschlissen und verloren. Die Materie hat jede Leidenschaft in ihm erstickt, zum Guten wie zum Bösen; er ist vielleicht gutartig geboren und nur durch Noth und schlechten Umgang bösartig geworden, aber diese Bösartigkeit auch ist so kurz wie sein Athem, nie dauernd genug, um eigentliche Bosheit werden zu können. Seine Gestalt und bloße Masse verdammt ihn zur Ruhe und Genußsucht; Müßiggang, epikurisches Wohlsein, Cynismus, Tagdieberei, die für seinen Prinzen nur Erholung sind, sind ihm Wesen, Natur und Sache des Lebens selbst; und während ein Percy Eßlust und Schlaf unter den Aufregungen seines fiebernden Geistes verliert, ist umgekehrt bei Falstaff Alles Sorge um die Subsistenz. Er bekennt sich daher kraft dieses thierischen Unmaßes und Vielbedarfs und der sittlichen Abstumpfung, die seine Folge ist, zu dem Naturrecht der Thiere: wenn der Weißfisch ein Köder für den Hecht ist, so sieht er nach dem Gesetz der Natur keinen Grund, warum er die Einfältigen der Menschheit nicht schnappen soll! Er treibt daher nicht allein sein Spiel in Unterdrückung Aller, deren er im Stillen mächtig werden kann, ohne Sinn für Eigenthum, Wohlfahrt und Recht eines Andern, er braucht seine beweglicheren Genossen zu offenem Raub und Beutelschneiderei; er umgibt sich mit den Gadshills, die in so üblem Rufe stehen, daß ihnen die Kärrner der Landstraße nicht eine Laterne anvertrauen mögen; selbst den Prinzen will er zum Namen gebrauchen, die Staatskasse auszufischen, und seine Phantasie versteigt sich soweit, daß er aus England nach dessen Thronbesteigung Gesetz und Galgen verbannen und das Nachtgewerbe des Räubers adeln möchte . . .“

„Gegen jede staatliche, rechtliche, sittliche Ordnung hat ihn das Uebergewicht der materiellen Natur stumpf gemacht und so auch gegen jede geistige Würze. Die einzige, die er kennt, sein Witz selbst, muß seiner Subsistenz fröhnen . . .“

„In den Worten kein Gewissen und keine Scham ist Alles ausgedrückt, was zu Falstaff's genauester Bekanntschaft leitet. Der Dichter leiht ihm zwar jeweilige Anfälle von Gewissensbissen, um anschaulich zu machen, daß des Menschen bessere Natur auch unter so großer materieller Herabziehung nie ganz verloren geht. Seine Genossen nennen ihn „Mr. Remorse“. Wenn er in Furcht, in Krankheit, in Müßiggang ist, seufzt er in unwillkürlichen Stoßseufzern seine Schlechtigkeit; an sein Ende ist er nicht gern erinnert. Aber dies sind nur vorübergehende Anwandlungen, die nicht haften. Der Dichter hat die Noth, die Schmach und die Ehre, Herabwürdigung und Ermuthigung auf seine sittliche Erhebung hinarbeiten lassen, er ist aber, um mit Pistol zu reden, semper idem geblieben. Dem Gesetz der Sitte abgestorben, möchte er auch das Gesetz des Rechtes weggeräumt haben. Selbst jenes äußerlichste Ehrgefühl, der Wunsch, wenigstens den guten Schein zu retten, der geringste Grad des Schamgefühls also ist ganz in ihm vertilgt, er braucht einen Vorrath guter Namen, aber er hat keinen Ernst, sie zu beschaffen. Stumpf und gefühllos beraubt er selbst die Armuth, beweist sich unverschämt gegen den Niedern, kriechend gegen den, den er fürchten muß, von so wenig Sinn für Dank und Kameradschaft, daß er hinter ihrem Rücken den Verläumder seiner Freunde und Wohlthäter spielt. In welchem Maße alle Scham in ihm ertödtet ist, ist dort am grellsten geschildert, wo er sein Schwert schartig hackt, um einen Beweis seiner Heldenthaten zu haben, wo er durch diese Schlechtigkeit und durch sein freches Schwören selbst einen Bardolph schamroth macht.“

Das wären ungefähr die stärksten Stellen, die sich aus der Erklärung des gestrengen Erklärers anführen ließen. Wir wollen versuchen sie in der Hauptsache zu entkräften, zunächst aber einen scheinbar sehr kleinen, in der That aber sehr großen Irrthum berichtigen. Gervinus sagt: Falstaff benimmt sich kriechend gegen den, den er fürchten muß. Davon steht nichts im Shakespeare'schen Texte. Falstaff benimmt sich nirgends kriechend gegen Höhere, vielmehr ist er überall, wo er auftritt, in unsern Augen immer die Hauptperson, und daß es in seiner Gegenwart überhaupt Höhere gibt als ihn, erfahren wir nur aus ihren Namen und Titeln, nicht aus seinem Benehmen, das unter allen Umständen von Kriecherei sehr verschieden ist.

Wir bitten, diesen Punkt wohl im Gedächtniß zu behalten; denn es ist dies gerade der Punkt, um den sich Alles dreht und von dem Alles ausgeht, es ist der Mittelpunkt der Charakteristik Falstaff's.

Hiernach wollen wir gleich noch einen Satz hervorheben, der auf die eben beseitigte Anklage unmittelbar folgt, und in welchem Alles kulminirt, was Gervinus von seinem moralisirenden Standpunkte aus gegen Falstaff zu sagen hat. Wir meinen den schon oben angeführten Schlußsatz: „In welchem Maße alle Scham in ihm ertödtet ist, ist dort am grellsten geschildert, wo er sein Schwert schartig hackt, um einen Be-

weis seiner Heldenthaten zu haben, wo er durch diese Schlechtigkeit und durch sein freches Schwören selbst einen Bardolph schamroth macht*.

Gerade diese Szene hat auf unbefangene Zuschauer und Leser allzeit die größte Wirkung geübt und ein so heiteres Wohlgefallen erzwungen, wie die Darstellung einer wirklichen Schlechtigkeit es nicht zu erzeugen vermag.

Man denke sich — dem Beispiele eines berühmten englischen Kritikers folgend — einmal das Gegentheil der von Gervinus vertretenen Auffassung und, statt anzunehmen, der Prinz düpire Falstaff, nehme man an, der Prinz werde von Falstaff düpirt.

Poins veranstaltet mit seinen lockern Genossen einen Raubanfall auf offener Straße, um dem Prinzen einen Spaß zu machen. (Was sich mit Gervinus vom Standpunkte der heutigen Moral dagegen sagen läßt, werden wir später erörtern; hier nehmen wir die Dinge einfach, wie der Dichter sie gibt). Der muntere Prinz geht auf den Spaß ein, des Lachens wegen, das daraus entspringen soll, und Falstaff geht darauf ein, um Vortheil daraus zu ziehen. Sollte der kluge Hans wirklich glauben, der Thronerbe von England wolle in allem Ernst sich an einem offenen Straßenraub betheiligen, um dadurch Geld zu gewinnen? Dazu kannte er seinen Prinzen zu genau. Ein lustiges Unternehmen, wobei der Prinz zugegen war, konnte ihm nur willkommen sein; er war gewohnt, bei solchen Gelegenheiten die Hauptperson zu spielen, unbekümmert um die Folgen, für welche sein Heinz mit Fug und Recht allein einstehen mußte. Trotz der Worte des Prinzen: „Nun gut, ein Mal im Leben will ich einen tollen Streich machen!“ dürfen wir annehmen, daß er schon viele solcher Streiche gemacht hat; die zweite Szene des ersten Aktes (wo er sagt: „Unser Glück, die wir Leute des Mondes sind, hat seine Ebbe und Flut, wie die See, da es, wie die See, unter dem Monde steht. Als zum Beispiel: ein Beutel mit Gold, der Montag Nachts auf das herzhafteste erschnappt ist, wird Dinstag Morgens auf das scherzhafteste durchgebracht*) gibt hinlänglichen Beweis dafür. Und die Vorwürfe, welche Gervinus Falstaff macht, daß er mit einem Menschen wie Gadshill verkehre, dem selbst kein Kärrner eine Laterne anvertraue, treffen den Prinzen eben so gut, vor Allen aber Poins, der ja — gleichviel zu welchem Zwecke — die vor uns gespielte Raubszene eingeleitet hat. Falstaff benimmt sich im Verlauf des Abenteuers nicht nach einem festen Plane, — dazu ist seine ganze Natur nicht angelegt — sondern wie es der Augenblick mit sich bringt. Daß er nicht so feige ist, wie er in dieser Szene erscheint, und daß ihn auch der Prinz im Grunde nicht dafür hielt, zeigt sich hinlänglich im Verlauf des Stückes. Der Prinz spielt eine Raubkomödie, um einen lustigen Zeitvertreib und Stoff zum Lachen zu haben, und Falstaff übernimmt die Hauptrolle dabei; er weiß, daß er sich auf die Ueberlegenheit seines Witzes in jedem Augenblicke verlassen kann, und in der That bleibt er immer Herr der Situation und weiß aus jeder Sackgasse, in welche man ihn hineintreibt, einen Ausweg zu finden. Sein Zweck, den Prinzen witzig zu unterhalten und Vortheil daraus zu ziehen, wird vollkommen erreicht, und das Ganze macht auf den unbefangenen Zuschauer, der sich seinen Genuß nicht durch unzeitige, moralische Skrupel verkümmern läßt, die heiterste und reinste Wirkung. Untersuchen wir jetzt, ob und in wie weit solche Skrupel überhaupt zu rechtfertigen sind.

Um hier den richtigen Standpunkt der Beurtheilung zu finden, muß man sich in die Zeit versetzen, in welcher das Stück spielt, oder wenigstens in die Zeit, in welcher es geschrieben wurde. Recht und Macht, Tugend und Laster waren freilich zu allen Zeiten Gegensätze, allein die Scheidelinie wurde nicht immer und wird noch in manchen Ländern nicht so scharf gezogen wie heute bei uns. Vieles, was jetzt für Unrecht gilt, wurde früher nicht dafür gehalten, und selbst heute noch werden gesetzwidrige Handlungen, je nach den Ländern, wo sie begangen werden, eine verschiedene Beurtheilung erfahren. Der strengste Moralist wird einen russischen Beamten, der sich bestechen läßt, milder beurtheilen als einen deutschen, wenn er weiß, daß die Subsistenz des ganzen niedern Beamtenthums in Rußland in der Bestechlichkeit wurzelt. Ein Ritter oder Träger eines altadeligen Namens, der es sich heutzutage beikommen ließe, die Kaufleute auf der Landstraße zu brandschatzen, oder ihre Güter zu rauben, würde anders beurtheilt und gerichtet werden, als unter ähnlichen Umständen seine Vorfahren beurtheilt und gerichtet wurden, die sich solcher Heldenthaten rühmten.

Um dem hier in Frage stehenden Falle näher zu kommen, denke man sich den heutigen Prinzen von Wales mit einer Bande wie Poins, Bardolph und Konsorten, die unter seinen Augen und seiner Mitwirkung die Landstraßen unsicher machte, um dem Thronerben von England Stoff zum Lachen zu geben. Der Kontrast springt sogleich in die Augen. Eng-

land würde sich für solchen Thronerben bedanken und ihm schwerlich die Zeit lassen, als König die Sünden seiner Jugend zu vergolden. Und auch für uns alle würde das Komische der Situation in den Hintergrund treten vor den ernsten Bedenken, die unwillkürlich dabei auftauchen müßten. Da wären Betrachtungen à la Gervinus am Platze! Nicht aber in unserm Falle! Zwar weiß jeder Geschichtskundige, daß auch der Shakespeare'sche Prinz von Wales in Wirklichkeit solche Streiche nicht verübt hat, wie der Dichter sie ihn verüben läßt, allein er weiß zugleich, daß wenigstens die Möglichkeit dazu gegeben war, daß der Prinz solche Dinge hätte thun können, ohne sich dadurch solcher Verurtheilung und Gefahr auszusetzen wie ein Prinz des 19. Jahrhunderts. Die Shakespeare'sche Darstellung hatte selbst für die Zeit Elisabeths und Jakobs nichts Unwahrscheinliches, und Anstoß daran fanden nur die Puritaner, die offenen Feinde aller dramatischen Kunst.

Damals lockte man das Volk in's Theater durch die Anzeige: „Alles ist wahr!" Die Zuschauer sollten glauben und sie glaubten, daß sich im Leben Alles wirklich so zugetragen habe, wie es ihnen auf der Bühne vorgeführt wurde. — Bei uns geht selbst der Ungebildetste nicht mehr mit so gläubigen Vorstellungen in's Schauspielhaus. Wie denn sollten wir Anstoß nehmen an einem Charakter wie Falstaff, weil der Dichter ihn Dinge sagen und thun läßt, die unseren heutigen sittlichen Anschauungen nicht überall entsprechen! Wie grausam, den tapfern Hans der nichtswürdigsten Schlechtigkeit zu zeihen, weil er sein Schwert zerhackt, um den Prinzen und uns lachen und glauben zu machen, er habe damit gewüthet wie Ajas unter den Troern. Ist es nicht besser, dem Himmel zu danken, daß er uns durch Shakespeare's Genius eine so unversiegliche Quelle des Witzes erschlossen hat, wie sie uns aus Falstaff's Munde entgegensprudelt?

Wir theilen des gestrengen Kritikers Glauben an die ethische Unfehlbarkeit des Dichters, die er auch in diesem Stücke bewährt, und dieser Glaube wird nicht im geringsten erschüttert durch unsere grundverschiedene Auffassung Falstaff's. Wenn Shakespeare nichts weiter gewollt hätte, als seinen Prinzen von Wales in jugendlichen Verirrungen zeigen, um einen überraschenden Umschwung vorzubereiten und seiner Größe ein Relief zu geben, so würden ein paar kurze Szenen genügt haben, diesen Zweck zu erreichen. Allein der Dichter wollte mehr als das: er wollte in dem dicken Hans eine Lieblingsfigur schaffen, die uns recht an's Herz wachsen und durch geistige Ueberlegenheit den großen Zauber begreiflich machen sollte, den sie auf den Prinzen übte. Es sollte diesem nicht leicht werden, sich von Falstaff ganz loszusagen, und es ist deshalb eine grundirrige Auffassung, wenn man annimmt, daß dem jungen Könige der Verbannungsbefehl in der Schlußszene so glatt abgehe. Zu den harten Worten, die er hier an Falstaff richtet, braucht er mehr Muth und Fassung, als er brauchte, um Percy Heißsporn zu Boden zu werfen; der Oberrichter muß ihm dabei noch zu Hilfe kommen, und trotzdem würde er den schweren Schritt kaum gewagt haben, wenn ihn der Pomp des Krönungszuges und der Anblick des versammelten Volkes nicht daran erinnert hätte, was er seiner neuen Würde schuldig war. Er verbannt Falstaff, weil er sich vor ihm fürchtet. Er weiß, daß die verführerische Nähe des dicken Ritters ihn, trotz allen guten Vorsätzen, leicht wieder bethört haben würde. Nur von diesem Standpunkte aus können wir Heinrichs Benehmen gegen seinen alten Kriegskumpan menschlich und gerecht finden. Denn wenn ihm Falstaff's Wandel wirklich solchen Abscheu einflößte, wie die Worte, die er als ebengekrönter König spricht, aussagen, so mußte er sich als Kronprinz nicht so tief mit ihm einlassen, ihn nicht in seinen Schwächen bestärken, seine Ausschweifungen nicht theilen. Es hieße eine sehr geringe Menschenkenntniß in dem doch so hochbegabten Heinrich voraussetzen, wenn man annehmen wollte, er habe wirklich geglaubt, der alte greise Hans, der schon mit einem Fuße im Grabe steht, könne sich noch bessern und ein arbeitsames, tugendhaftes Mitglied der Gesellschaft werden.

Darin liegt ja eben das Tragikomische dieses wundersamen Charakters, daß er nicht anders sein kann, als er ist, und daraus erklärt sich auch der tiefere Antheil, den wir an ihm nehmen. Daß er übrigens unendlich besser ist, als Gervinus ihn darstellt, wird uns leicht werden, durch eine kurze Analyse seines Charakters zu beweisen.

Gervinus meint, daß seine Feigheit und Ehrlosigkeit, sein Hang zur Lüge und Völlerei ihn zu einem Ausbund von Schlechtigkeit machen.

In Bezug auf seine Feigheit haben wir schon bemerkt, daß es vom Dichter so ernst nicht damit gemeint war. Es würde sonst unbegreiflich sein, wie Prinz Heinrich auf den Gedanken gekommen, in der wichtigsten Angelegenheit seines Lebens, wo für ihn Thron, Ehre, Ruhm, kurz, alles Höchste auf dem Spiel stand, Fal-

staff zum Theilnehmer seiner Kämpfe und Unternehmungen zu machen.

Es fällt uns nicht ein zu behaupten, Heinrich habe den dicken Hans für einen großen Helden oder genialen Feldherrn gehalten — allein er mußte ihm doch zumuthen seinen Mann zu stehen, wenn er ihn mit in's Feld nahm und ihm die Führung einer Kompagnie anvertraute. Die komischen Auftritte, welche bei der Aushebung der Rekruten stattfinden, die Bestechlichkeit, welche der Ritter dabei entwickelt, beweisen nichts, als daß Shakespeare hier wie überall in den einzelnen komischen Szenen, welche er ernsteren Dramen einflicht, das Gesetz derselben (über die nüchterne Wahrscheinlichkeit oft hinausstreifenden) poetischen Freiheit walten läßt, die für das Lustspiel überhaupt gilt. Wollte man die Sache so ernst nehmen wie Gervinus, so müßten die Vorwürfe, die er gegen Falstaff richtet, billigerweise den Prinzen treffen, dem doch die Schwächen seines dicken Freundes hinlänglich bekannt waren. Wäre es des Dichters Absicht gewesen, Falstaff blos als eine Memme zu zeichnen, so hätte er ihn nicht den Ritter Coievile gefangen nehmen lassen, so hätte er ihn ferner seine schäbigen Soldaten nicht in das Gewühl der Schlacht führen lassen, „wo sie eingepöckelt sind“ bis auf ein paar. Aber noch mehr! Wir sehen, wie Prinz Heinrich den tapfern Percy erlegt, und wie dann der scheinheilige Falstaff sich diesen Sieg anmaßt, in einer Weise, daß Alle daran glauben, und daß Heinrich selbst stutzig wird. Prinz Johann sagt: „Dies ist die seltsamste Geschichte, die ich höre“, und Heinrich entgegnet: „Dies ist der seltsamste Gesell, mein Bruder“.

Nun wohl! Hätte dieser „seltsamste Gesell“ nicht schon früher Proben von Mannhaftigkeit abgelegt, so würde ihm — eben weil er als ein frecher Aufschneider bekannt war — Niemand seine Lüge, er habe Percy erschlagen, geglaubt haben. Aber selbst der strenge Oberrichter spricht in einer späteren Begegnung mit Falstaff „von den guten Diensten, die er bei Shrewsbury geleistet“.

Man wußte, daß der dicke Hans keinen übermäßigen Ehrgeiz hatte, seine Haut zu Markte zu tragen, und daß er unter Umständen auch wohl ein Mal davon lief, allein das hinderte nicht, ihn, wenn es galt, seinen Degen wacker führen zu sehen. Als der so hochgepriesene schottische Held Douglas ihn anrannte, ergab er sich keineswegs gleich auf Gnade und Ungnade, sondern schlug mannhaft die ersten Streiche des überlegenen Feindes zurück, ehe er, sich todtstellend, niedersank, wohlwissend, daß er sonst nicht mit heiler Haut davon gekommen wäre.

Hier hat uns Shakespeare, der uns über nichts im Dunkeln läßt, wenn wir ihn recht zu lesen verstehen, in der Begegnung Falstaff's mit Douglas einen höchst bedeutenden und beherzigenswerthen (von Gervinus ganz übersehenen) Wink gegeben, wie die Menschen und Dinge bei ihm aufzufassen seien.

Douglas, der gewaltige Schottenheld, von dessen Ruhmesthaten ganz England wiederhallt, und von dem selbst Percy sagt:

„Wenn nicht Wahrheit
In dieser feinen Welt für Schmeicheln gölte,
Dem Douglas käme solches Zeugniß zu,
Daß vom Gepräge dieser Zeit kein Krieger
So gangbar sollte sein in aller Welt“,

prahlt auf dem Schlachtfelde umher, als ob er die ganze Welt aufspießen wollte, und thut doch vor unsern Augen nichts, als daß er den alten Blunt niedersticht, den er für den König hält, und endlich auch noch mit dem wirklichen Könige anbinden will, der ebenfalls ein alterskräftiger Mann ist; sobald aber Prinz Heinrich dazwischen kommt (der, wohlgemerkt, bis dahin noch gar keinen Kriegsruhm hatte, von wenig imponirender Gestalt und noch obendrein erschöpft und verwundet war, wie wir zu Anfang der Szene sehen, wo sein Vater zu ihm sagt: „Ich bitt', entfern' dich Heinrich; du blutest allzusehr“), läuft der große Schottenheld davon, als ob er es mit dem leibhaftigen Teufel zu thun hätte. Später aber, bei seiner Begegnung mit Falstaff bekommt der schnellfüßige Held wieder Courage genug, um der schwerbeweglichen Fleischmasse auf den weitvorspringenden Leib zu rücken. Wer merkt hier nicht die feine Ironie des Dichters durch, und wer sieht nicht zugleich die Streiflichter, die von diesem Punkte aus auf die Könige der Tapferkeit des Stückes fallen, den einzigen Prinzen Heinrich ausgenommen, der sich seiner Ueberlegenheit selbst über den stürmischen Helden Percy von vornherein bewußt war, und der überhaupt mehr konnte, als mit dem Schwerte dreinhauen, weshalb er auch die feindlichen Raufbolde richtig beurtheilt, noch ehe er sich mit ihnen gemessen, so z. B. in der Szene, wo Falstaff die Häupter der Rebellen aufzählt, von Percy, Glendower, Mortimer spricht und zuletzt von dem „muthigen Schotten der Schotten, Douglas, der zu Pferde einen Berg steilrecht hinanrennt“.

Prinz Heinrich: „Der in vollem Gallop reitet und dabei mit der Pistole einen Sperling im Fluge schießt“.

Falstaff: „Ihr habt es getroffen“!

Prinz Heinrich: „Er aber niemals den Sperling“.

Falstaff: „Nun, der Schuft hat Herz im Leibe, der läuft nicht“.

Prinz Heinrich: „Ei, was bist du denn für ein Schuft, daß du ihn um sein Laufen rühmst“?

Da haben wir den Schottenhelden im voraus charakterisirt, wie er leibt und lebt, und wenn wir ihn, der als „König der Tapferkeit“ durch das Stück schreitet, bei der ersten Begegnung mit Prinz Heinrich davon laufen sehen, so sind wir nicht berechtigt, den wackeren Falstaff, „den tapferen Hans Falstaff, um so tapferer, da er der alte Hans Falstaff ist“, eine feige Memme zu nennen, weil er auch einmal davonläuft und sich einmal zu Boden wirft, um sein kurzathmiges Leben zu salviren; denn was dem Einen Recht ist, das ist dem Andern billig.

Was nun den zweiten Anklagepunkt, Falstaff's Hang zum Aufschneiden betrifft, so thut er's allen übrigen Personen des Stückes zuvor, allein nur, um uns mehr lachen zu machen als jene, deren Worten man auch nicht zu scharf auf die Finger sehen darf, wenn sie mit Ehren bestehen sollen. Sie nehmen alle den Mund voll, nicht blos die untergeordneten Spießgesellen Falstaff's, sondern auch Glendower, Percy, Douglas und selbst Prinz Heinrich, z. B. wo er von der Zahl der Schotten spricht, die Percy jeden Morgen vor dem Frühstück umbringt, und dennoch über die ruhige Zeit und das müßige Leben klagt. Das ist ein Stich auf das bloße Säbelheldenthum und zugleich ein guter Witz, und bei einem guten Witze soll man es mit den Worten so genau nicht nehmen.

Wenn Falstaff von einem Scheit Holz reden will, so wachsen ihm gleich ganze Urwälder aus dem Munde, und um seine zunehmende Magerkeit zu veranschaulichen, sagt er: „Wahrhaftig, meine Haut hängt um mich herum, wie das lose Kleid einer alten Dame.“ Seine Vergleiche sind eben ungeheuerlich wie seine ganze Erscheinung, aber nirgends fehlt ihnen die Seele echten Witzes, was am Ende doch die Hauptsache dabei ist.

Und um nun rasch auf den dritten Punkt, auf seine ewige Liebe zum Sekt zu kommen, so hat der Dichter auch hier, wie überall, die richtige Grenzlinie gezogen. Falstaff trinkt viel, aber nicht mehr, als er vertragen kann: wir sehen ihn niemals betrunken! Der Wein dient nur, die helle Flamme seines Witzes zu nähren. Der alte Hans ist sich darüber vollkommen klar wie aus seinem Monolog Akt IV. Szene 3. des zweiten Theiles unseres Dramas hervorgeht, wo er sagt. „Ein guter spanischer Sekt hat eine zwiefache Wirkung an sich. Er steigt euch in das Gehirn, zerheilt da alle die albernen und rohen Dünste, die es umgeben, macht es sinnig, schnell und erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus.“ u. s. w.

Wer diesen Fingerzeigen folgt, welche hier weiter anzuführen es uns nicht an Stoff, sondern an Raum fehlt, wird zu einer richtigern und würdigern Auffassung Falstaff's kommen, als Gervinus sie gibt.

Shakespeare hat diesen Charakter (von welchem in der Wirklichkeit überall ein Stück zu finden ist, aber niemals das Ganze) nicht deshalb geschaffen, daß wir darüber moralisiren, sondern daß wir uns daran erfreuen sollen, als an einem Kunstgebilde von der mächtigst komischen Wirkung. Und wenn diese Wirkung noch jetzt der Lohn jeder guten Darstellung oder aufmerksamen Lektüre ist, wie mächtig muß sie gewesen sein zu Shakespeare's Zeit, wo viele witzige Anspielungen, die wir heute nur mit Hilfe gelehrter Erklärer verstehen, noch allgemein verständlich waren und unmittelbar zündeten!

In dem heutigen London ist ein Kneipenleben wie das Falstaff's und seiner Genossen, geradezu unmöglich. Zu Shakespeare's Zeiten aber war es an der Tagesordnung, und die Green, Marlow, Harvey und ihre Kumpane führten Szenen auf, wie unser Dichter sie schildert, mit allem Zubehör von geprellten Wirthinnen und liederlichen Dorthchens. Sie waren Shakespeare's Vorbilder für seine Poins, Bardolph, Peto und Pistol. Allerlei wüste Geschichten von den obengenannten lockeren „Universitätsfedern“ lebten im Volksmunde und jede Anspielung darauf wurde mit Jubel aufgenommen. In Bardolphs glühender Nase, auf der ein Floh aussah „wie eine schwarze Seele im höllischen Feuer“, erkannte man Robert Green's Nase wieder; Pistol's gespreizte Phrasen belachte man als Karikaturen Marlow'scher Tamerlan-Jamben, verschiedene Wortspiele Prinz Heinrich's und Falstaff's wurden auf einen skandalösen Streit zwischen Thomas Nash und den einen drei Brüdern Harvey bezogen, und daß man sich darin gefiel, den dicken Ritter selbst auf eine bestimmte Persönlichkeit (Oldcastle, Cobham) zurückzuführen, ist männiglich bekannt.

Doch wieviel auch dem heutigen Publikum in den

komischen Szenen „Heinrich's IV.“ fremdartig und unverständlich erscheinen muß, es bleibt immer noch genug Allverständliches übrig, um Falstaff's Ruhm, der wirksamste aller komischen Bühnencharaktere zu sein, festzuhalten. Nur darf ihn bei Leibe kein Schauspieler à la Gervinus auffassen! Er muß genommen werden als ein vornehmer Mann, dem gute Manieren zur andern Natur geworden, die er selbst in der liederlichsten Umgebung nicht verleugnet. Zu welchen Schwächen und Streichen ihn Noth und Genußsucht auch treiben, überall muß das Bewußtsein seiner geistigen Ueberlegenheit hervortreten, die ihn immer zum Herrn seiner Umgebung macht, selbst wenn der Prinz sich darunter befindet, der, obwohl ein sehr witziger Kopf, doch nie verhindern kann, daß Falstaff das letzte Wort behält. Das einzige Mal, wo er dieß verhindert (als eben gekrönter König), ist auch das letzte Mal, daß er seinen dicken Freund sieht, dessen Antwort er fürchtet und sie ihm deshalb barsch abschneidet. Auch Falstaff's jeweilige Anfälle von Reue und Gewissensbissen darf der Darsteller nicht so leicht nehmen wie Gervinus; der Kontrast und die Wirksamkeit der Rolle wird dadurch nur gesteigert. Falstaff hat wirklich reuige Anwandlungen, aber er sucht sie durch seinen Witz, der bei ihm nicht aus dem Herzen, sondern aus dem Verstande kommt, zu betäuben. Das menschliche Gefühl ist keineswegs so in ihm abgestorben, wie unser gestrenger Erklärer meint, sonst wäre der Zauber unbegreiflich, den er auf Prinz Heinrich übt, welcher auf dem Schlachtfelde von dem Todtgeglaubten sagt: „Ich könnte besser einen Bessern missen!“ Man muß eben, um Shakespeare's Charaktere zu verstehen, keinen gesondert betrachten, sondern einen durch den andern beleuchten und ergänzen. Daß Falstaff kein Held der Ehre war, wissen wir, allein wir wissen auch, welche wenig respektable Sorte von Ehre damals auf dem Throne saß und den Ton angab. Schämt sich doch selbst Prinz Heinrich, den Schmerz, den er über die Krankheit seines Vaters fühlt, zu zeigen, aus Furcht, man werde ihn doch nicht für aufrichtig halten, und lieber will er die Maske der Lustigkeit tragen, als in den Verdacht kommen, er sei von der allgemeinen Pest der Heuchelei mit angesteckt.

Falstaff sah sich ohne Macht, ohne Stellung und Mittel in einem Lande, wo die Schaal's und Stilles in Amt und Würden waren; wie nahe lag ihm da die Versuchung, solche Vögel zu rupfen! Auch über sein Auftreten gegen den gestrengen Lord Oberrichter, der trotz seiner ehrbaren Amtsweisheit von dem dicken Hans immer als Narr behandelt wird, haben wir immer nur lachen können und zwar recht von Herzen.

Doch es ist Zeit, diesen Aufsatz zu schließen, der sonst leicht zu einem Buche anwachsen würde. Der Tod — sagt man — ist der Prüfstein des Lebens, und so möge denn dieser Satz auch auf Falstaff Anwendung finden. Wie schildert uns der Dichter sein Hinscheiden? Pistol sagt:

„Bursch, krause deinen Muth, denn Falstaff ist gestorben, und uns muß weh drum sein.

Bursch: „Ich wollte, ich wäre bei ihm, wo er auch sein mag, im Himmel oder in der Hölle“.

Frau Wirthin: „Nein gewiß, er ist nicht in der Hölle; er ist in Arthur's Schooß, wenn jemals einer in Arthur's Schooß gekommen ist. Er nahm ein so schönes Ende und schied von hinnen, als wenn er ein Kind im Westerhemdchen gewesen wäre. Just zwischen zwölf und eins fuhr er ab; denn wie ich ihn die Bettlaken zerknüllen sah und mit Blumen spielen, und seine Fingerspitzen anlächeln, da wußte ich, daß ihm der Weg gewiesen wäre“.

So stirbt kein schlechter Mensch!

Damit wollen wir unsern Aufsatz schließen, aber uns vorbehalten auf das Werk von Gervinus noch ein Mal zurückzukommen.

Musikalische Literatur.

Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Von H. Helmholtz.

v. Br. Dieses Buch des berühmten Physikers und Physiologen hat in der wissenschaftlichen Welt einiges Aufsehen erregt. Eine eingehende Würdigung dieser Arbeit, welcher der Verfasser, wie er uns im Vorworte sagt, acht Jahre gewidmet hat, würde der Tendenz dieser Blätter ferne liegen, und wir dürften uns auch nicht das geringste Recht zu einer solchen anmaßen, da wir bei weitem nicht über jene Kenntnisse gebieten, welche für eine solche unerläßlich sind, und ohne welche es sogar schwer möglich ist, an derartigen rein theoretischen Untersuchungen tieferen Antheil zu nehmen. Doch haben einige Resultate derselben auch ein allgemeineres Interesse, und deßhalb möchten wir auf diese literarische Erscheinung doch wenigstens hingewiesen haben.

Je mehr in der musikalischen Praxis die Willkür überhand nimmt, je höher die Nichtachtung des musikalischen Wohlklanges steigt, je häufiger man hören muß, daß die bisherigen Kompositionsprinzipien rein konventionelle von blos historischer Giltigkeit wären, um so wichtiger müssen uns Werke werden, welche uns den tiefen Zusammenhang eben dieser ästhetischen Prinzipien mit den physiologischen und akustischen Gesetzen nachweisen und unserem ästhetischen Bau ein festes, unverrückbares naturwissenschaftliches Fundament zu geben suchen.

Wesentlich Neues scheint uns nun zwar dieses Werk, auf welches der Verfasser so viel Mühe und Fleiß gewendet hat, nicht zu enthalten. Wir würden uns zu einem solchen Urtheile nicht für kompetent halten, allein Hr. Helmholtz macht ja selbst auf den Ruhm essentiell neuer Entdeckungen keinen Anspruch, indem er in der Einleitung zu seinem Buche sich selbst folgendermaßen ausspricht: „Ich habe mich", sagt er, „in dem vorliegenden Buche bemüht, zunächst das Material für die Lehre von den Gehörempfindungen zusammenzubringen, so weit es bisher fertig vorlag oder von mir durch eigene Untersuchungen ergänzt werden konnte. Natürlich muß ein solcher erster Versuch ziemlich lückenhaft bleiben, und sich auf die Grundzüge und die interessantesten Theile des betreffenden Gebietes beschränken. In diesem Sinne bitte ich die hier vorliegenden Studien aufzunehmen. Wenn auch in den zusammengestellten Sätzen nur weniges vorkommt von vollkommen neuen Entdeckungen, vielmehr das, was von neuen Thatsachen und Betrachtungen etwa darin enthalten ist, sich meist unmittelbar daraus ergab, daß ich die schon bekannten Theorien und Versuchsmethoden vollständiger in ihre Konsequenzen verfolgte und auszubeuten suchte, als dies bisher geschehen war, so gewinnen doch, wie ich meine, die Thatsachen vielfältig eine neue Wichtigkeit und eine neue Beleuchtung, wenn man sie aus einem anderen Standpunkte und in einem anderen Zusammenhange, als bisher, betrachtet."

Es ist also nichts eigentlich Neues, was uns der Verfasser bietet, sondern nur eine tiefere, strengere Begründung unserer Harmoniegesetze, unseres ganzen Tonsystems.

Das Buch zerfällt in drei Abtheilungen, deren beide erste ausschließlich der Untersuchung physikalischer Phänomene gewidmet sind. Erst die dritte Abtheilung bewegt sich auf speziell musikalischem Gebiete und behandelt die Konstruktion der Tonleitern und Tonarten.

Die physikalischen Untersuchungen der ersten Hälfte unseres Buches nun beziehen sich auf die Phänomene der Ober- und Kombinationstöne, der Klangfarben und Schwebungen und der aus ihnen entspringenden Konsonanz und Dissonanz.

Unter den „Obertönen" sind bekanntlich diejenigen zu verstehen, welche bei der Erzeugung jedes einzelnen Tones (freilich nur dem schärfsten, aufmerksamsten, geübtesten Gehör vernehmbar) von selbst mitertönen, ein sehr interessantes, sich auf die unmittelbare Verwandtschaft der Töne gründendes, für die musikalische Theorie sehr folgereiches Phänomen. Die nächsten Obertöne von c sind z. B. c^1, g^1, c^2, e^2, f^2, g^2, b^2. Nach demselben hier zu beobachtenden Gesetz ergeben sich die Obertöne jedes anderen Tones. Schon Marx führt in seiner Kompositionslehre weitläufig aus, wie in diesem Phänomen die einfache und natürliche Basis für unser ganzes Harmoniesystem gelegen ist, indem die beiden Grundakkorde, auf welche dieses sich stützt, nämlich der tonische Dreiklang und der Dominantakkord aus Tönen zusammengesetzt sind, welche in dem Grundton schon implicite enthalten sind.

Erscheinungen wie die, daß man die Oktav und Quint (als die nächsten Obertöne) so lange für die einzigen vollkommenen Konsonanzen anerkennen wollte, daß die kleine Septime (die erst als siebenter Ober- oder Partialton erscheint) so spät und noch später erst die (im Grundtone gar nicht enthaltene) kleine Terz in die Harmonie aufgenommen wurden, haben hierin ihren physikalischen Grund.

Die Kombinationstöne entspringen aus dem Zusammenklange zweier Töne und liegen (den Zusammenklang der Oktav ausgenommen) immer tiefer als diese. So geben e^1 und e^2 als Kombinationston C, eben so e^1 und g^1; e^1 und f^1 geben als Kombinationston F, e^1 und a^1: F, e^1 und e^2: G, e^1 und g^1: C, e^1 und e^2 aber C^1.

Die Erkenntniß dieser Ober- und Kombinationstöne aber, ihrer mannigfachen Kreuzungen, der Gesetze ihrer Schwebungen und Schwingungen ist unerläßliche Vorbedingung zur Erkenntniß des Wesens der Dissonanz, welche, wie Helmholtz (Seite 341) sagt, „eben nur auf sehr schnellen Schwebungen beruht" (weshalb auch, nebenbei bemerkt, die kleine Sekunde und ihre Umkehrung, die große Septime, die schärfste Dissonanz bilden). „Diese Schwebungen", sagt Helmholtz ferner, „sind für die Gehörnerven rauh und unangenehm, weil jede intermittirende Erregung unsere Nervenapparate heftiger angreift, als eine gleichmäßig andauernde. Dazu gesellt

sich vielleicht noch ein psychologisches Motiv, indem wir durch die einzelnen Tonstöße eines dissonanten Zusammenklanges allerdings den Eindruck getrennter Tonstöße, wie durch langsamere Schwebungen erhalten, jedoch ohne sie noch einzeln als getrennt erkennen und zählen zu können; sie bilden deshalb eine wirre Tonmasse, die wir nicht in ihre einzelnen Elemente klar zerlegen können. In dem Rauhen und dem Wirren der Dissonanz glauben wir den Grund ihrer Unannehmlichkeit zu erkennen. Wir können den Sinn dieses Unterschiedes kurz so bezeichnen: Konsonanz ist eine kontinuirliche, Dissonanz eine intermittirende Tonempfindung. Zwei konsonirende Töne fließen in ruhigem Flusse neben einander ab, ohne sich gegenseitig zu stören, dissonirende zerschneiden sich in eine Reihe einzelner Tonstöße". (Schon Euklides gab die Definition: „Konsonanz ist die Mischung zweier Töne, eines höheren und eines tieferen. Dissonanz aber ist im Gegentheil die Unfähigkeit zweier Töne sich zu mischen.*)

Von praktischem Interesse ist auch der Satz, welchen Helmholtz (zur Erledigung einer alten Streitfrage) im Eingang des dritten Abschnittes seines Buches aufstellt: „Das System der Tonleiter, der Tonarten und deren Harmoniegewebe beruht nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern es ist die Konsequenz ästhetischer Prinzipien, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und noch sein werden."

Dieses Prinzip hatte der Verfasser schon in der Einleitung seines Buches angegeben, indem er bemerkt: „Die moderne Musik hat hauptsächlich das Prinzip der Tonalität streng und konsequent entwickelt, wonach alle Töne eines Tonstückes durch ihre Verwandtschaft mit einem Hauptton, der Tonika, zusammengeschlossen werden. Sobald wir dieses Prinzip als gegeben annehmen, leitet sich aus den Resultaten der vorausgegangenen Untersuchungen die Konstruktion unserer modernen Tonleiter und Tonarten auf einem alle Willkürlichkeit ausschließenden Wege ab."

Und auch dem vorhin mitgetheilten Satze, „daß das System der Tonleiter, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht", schließt Helmholtz sogleich erläuternd die folgenden an: „Daraus folgt nun noch nicht, daß die Wahl der genannten Elemente musikalischer Technik rein willkürlich sei und sie keine Ableitung aus einem allgemeinen Gesetze zuließen. Im Gegentheil, die Regeln eines jeden Kunststyls bilden ein wohl zusammenhängendes System, wenn derselbe überhaupt zu einer reichen und vollendeten Entwicklung gekommen ist. Ein solches System von Kunstregeln wird zwar von den Künstlern nicht aus bewußter Absicht und Konsequenz entwickelt, sondern mehr durch herumtastende Versuche und durch das Spiel der Phantasie, indem sie ihr Kunstgebilde bald so, bald anders sich ausdenken oder ausführen, und durch den Versuch allmählich vermitteln, welche Art und Weise ihnen am besten gefalle. Aber die Wissenschaft kann die Motive doch zu ermitteln suchen, seien sie nun psychologischer oder technischer Art, die bei diesem Verfahren der Künstler wirksam gewesen sind. Der wissenschaftlichen Aesthetik werden hiebei die psychologischen Motive zur Untersuchung zufallen, der Naturwissenschaft die technischen. Wenn der Zweck richtig festgestellt ist, dem die Künstler einer gewissen Stylart nachstreben, und die Hauptrichtung des Weges, den sie dazu eingeschlagen haben, so läßt sich übrigens mehr oder weniger bestimmt nachweisen, warum sie gezwungen waren, diese oder jene Regel zu befolgen, dieses oder jenes technische Mittel zu ergreifen. In der Musiklehre namentlich, wo eigenthümliche physiologische Thätigkeiten des Ohres, die nicht unmittelbar vor der bewußten Selbstbeobachtung offen daliegen, eine große Rolle spielen, bleibt der wissenschaftlichen Erörterung ein breites und reiches Feld offen, um die Nothwendigkeit der technischen Regeln für eine jede einzelne Richtung in der Entwicklung unserer Kunst zu erweisen".

Sehr richtig weist dann Helmholtz im Laufe des dritten Abschnittes nach, wie unser heutiges Harmoniegebäude eben damals (seit ungefähr zweihundert Jahren) erst zur Ausbildung kam, als das Prinzip der Tonalität, welches man im Alterthum nicht kannte, und welches auch gegenwärtig noch anderen (z. B. im Orient herrschenden) Tonsystemen fremd ist, zur allgemeinen Geltung gelangte.

Hiemit wollen wir unsere Anzeige dieses interessanten, freilich mehr dem Physiker und Theoretiker, als dem praktischen Musiker und Kunstfreunde wichtigen Buches schließen.

Wiener Konzertbericht.

Schubert's „Lazarus." — Bach's „Matthäuspassion." — Witwen- und Waisen Gesellschaft.

Am 27. v. M. brachte die Gesellschaft der Musikfreunde in einem Abend-Konzerte einen Chor von Schumann („Nachtlied" von Hebbel), ein „Adoramus" von Paiestrina und ein neu aufgefundenes Oratorienfragment „Lazarus" von Franz Schubert zur Aufführung. Ersteres Stück nimmt einen bedeutenden Anlauf zur Großartigkeit, ohne daß schließlich die Gesammtwirkung dem völlig entspräche. Das „Adoramus" ist ein schönes Kirchenstück. Beide Nummern waren sorgfältig einstudirt und gingen präzis und die zweite auch vielfach nüancirt von Statten. Den Hauptaktzent legte das Programm, wie billig, auf das Schubert'sche Fragment, welches denn auch mit gespannter Aufmerksamkeit angehört und theilweise mit lebhaftem Beifalle aufgenommen wurde.

Wir können demungeachtet in die Lobpsalmen nicht einstimmen, die bei dieser Gelegenheit, wie immer wo es einen Schubert'schen Nachlaß zu heben gilt, angestimmt wurden. Mit dem „häuslichen Krieg" war seinerzeit allerdings ein Inwel sonder Gleichen entdeckt worden, — nicht so mit dem „Lazarus." Jenes war in seinem Genre — dem des Singspiels — etwas Vollendetes, das erste Beispiel vielleicht sein Mozart eines so überströmend reichen Melodienschatzes im Vereine mit so viel dramatisch musikalischer Charakteristik. Das „Lazarus"-Fragment hingegen zeigt uns einen Versuch des Liederfürsten auf einem seinem Naturell sehr ferne liegenden Gebiete, einen Versuch ganz eigenthümlicher Art, dem wir manche interessante Wahrnehmung, aber keine höchste künstlerische Befriedigung abgewinnen können.

Nach dem vorgeführten Fragmente zu urtheilen, hat Schubert sein Oratorium von vornherein nicht in dem Style angelegt, wie er zur Behandlung biblischer Stoffe historisch berechtigt und auch erfahrungsgemäß angezeigt scheint. Er hat sich vielmehr unbedingt auf entschieden romantisches Gebiet begeben, sein Oratorium bewegt sich ausschließlich innerhalb jener süß unstäten Stimmung, jenes zauberisch narkotischen Duftes, jener halbdunklen Mystik, die später theilweise in Wagner, theilweise in Schumann ihren Gipfelpunkt und ihre Opfer gefunden hat, so daß uns „Lazarus" in gewissem Sinne wie eine Vorahnung der Gestalten aus „Paradies und Peri", „Der Rose Pilgerfahrt" und der Wagner'schen Elisabeth und Elsa erscheinen wollte. Das wäre nun kein Fehler, wenn es sich um einen romantischen Stoff gehandelt hätte; wie aber eine Episode aus der heiligen Schrift, sei es auch eine ihrer Natur nach rein lyrische, dieser zwischen morgen- und abendländischer Mystik schwebenden romantischen Behandlung mit Recht unterworfen werden konnte, vermögen wir nicht einzusehen.

Diese gründliche Verschiedenheit der Anschauung zwischen der historisch berechtigten Anforderungen an ein Oratorium und dem rein subjektiven Vorgehen des Komponisten einmal konstatirt, — läßt sich überdies in dem vorgeführten Fragmente eine Monotonie nachweisen, die theilweise aus der Natur des im höchsten Grade uninteressanten Textes, theils der recitativisch-arioson Behandlung, die Schubert namentlich zu Anfang vorwalten läßt, entspringt, daher die reichen melodischen Schönheiten, die darin enthalten sind, zum öfteren dem Hörer nicht zu vollem Bewußtsein, daher auch nicht zu voller Wirkung gelangen. Daß solcher Reichthümer in diesem Fragmente mehr vorhanden sind, als in der gesammten Opuszahl manches beliebten Komponisten der Neuzeit, das unterliegt keinem Zweifel, wie denn auch die einzelnen Schönheiten sicherlich besser erkannt und gewürdigt worden wären, wenn die Aufführung sie in besserem Lichte gezeigt hätte. Chor und Orchester wurden allerdings von Hrn. Herbeck energisch zusammengehalten, die Solisten dagegen genügten ihren Aufgaben nur in geringem Maße. Am besten bewährte sich Fr. Wilt als Jemina. Sie sang ihren Part äußerst korrekt und betonte durchaus richtig. Frl. Teitheim sing ohne feines Verständniß Alles gleich stark; ihre Stimme ist schön, ihr Eifer unverkennbar, in Stimmbildung, Gesangskunst und Auffassungsfähigkeit ist sie aber noch weit, weit zurück und müßte viel, sehr viel lernen. Hr. Olschbauer brachte von seinem Lazarus fast nur die Mattigkeit zur Darstellung, während Hr. Mayerhofer übermäßig dröhnte. Frl. Kling und Hr. Schultner endlich können kaum als Sänger gelten, beide haben mehr Eifer als Stimme, letzterem namentlich müßte das Singen ärztlicherseits verboten werden, wenigstens sind diejenigen seine Freunde nicht, die ihn dem öffentlichen Urtheile preisgeben.

Schließlich möchten wir noch bemerken, daß in dem Vorwort, welches Hrn. Direktor Herbeck dem Texte des „Lazarus" anzufügen beliebt hat, die Anpreisung des vorgeführten Fragmentes — „wundervolle Passionsmusik" ꝛc. — füglich hätte unterbleiben können. So'che Bewunderungs-Vorbereitungs-Maschinen sind entschieden

mehr schädlich als nützlich. Die faktischen Angaben hätten vollkommen genügt. Auf die in dieser Note erhobene direkte Anklage wider die Musikalien-Handlung „vormals Diabelli“ wird Hr. Spina wohl baldigst antworten?! —

Ueber die Bedeutung der Bach'schen „Matthäus-Passion“ an sich und den Werth ihrer Einführung in das Wiener Konzert-Repertoir ist bei Gelegenheit der ersten Aufführung durch die Singakademie vor bald einem Jahre in d. Bl. so Erschöpfendes gesagt worden*), daß die am 31. März ebenfalls durch die Singakademie erfolgte Wiederholung uns bei näherem Eingehen nur zu Wiederholungen verleiten würde. Wir begnügen uns daher der antheilsvollen Achtung und fast demüthigen Bewunderung zu gedenken, mit welcher das Publikum diesem Wunderwerke lauschte, und erwähnen nur mit einigen Worten der Unterschiede in der diesmaligen Aufführung gegenüber der vorigjährigen.

Hr. Chormeister Stegmayer hatte damals das kolossale Werk mit jener Sorgfalt und jenem wehevollen Verständnisse einstudirt, welche die glücklichen Stunden seines Künstlerwirkens so ehrenvoll kennzeichen. Seiner intelligenten Mühewaltung hatte man, trotz vielfacher Schwierigkeiten und Hemmnisse, eine, wenn nicht in Allem mustergiltige, doch in Vielem sehr löbliche, im Ganzen künstlerisch beseelte Aufführung zu danken. Diesmal supplirte den kranken Dirigenten, aus besonderer Gefälligkeit, Hr. Direktor J. Hellmesberger, welcher sich denn auch mit allem Eifer und Verständniß, wie man von ihm erwarten konnte, der erst vor Kurzem übernommenen Aufgabe entledigte. Namentlich kamen unter seiner Führung die kleinen, kurzen, energischen Chorsätze zu äußerst prägnanter Wirkung, während freilich die Adagios vielfach schleppend erschienen. Die Soli waren theilweise in andern Händen. Hr. Erl sang den Evangelisten sicherer, als sein Vorgänger, aber ungemein kalt und trocken, Hr. Mayerhofer den Jesus mit Eifer, aber mit Anstrengung und sehr ungleich, daher wir Hrn. Panzer lebhaft vermißten, der den richtigen Ton für diesen Part so trefflich gefunden hatte. Hr. de Giorgi (lyrischer Tenor) hätte vielleicht besser genügt als sein Vorgänger, wenn Sänger, Orchester und Dirigent sich über das Tempo der Stelle: „Ich will bei meinem Jesu wachen“ geeinigt hätten. Fr. Leeder (erste Altpartie) hat zwar eine schönere Stimme, aber keinen so natürlichen Vortrag, als die vorigjährige Solistin Fr. Schneller. Im Besitze ihrer Partien waren Frl. Hauer (Sopran), Fr. Peyrer (zweite Altpartie) und Hr. Förchtgott geblieben. Alle drei genügten, namentlich aber sang die zweitgenannte äußerst korrekt und natürlich, während Frl. Hauer, gleich ihrer Schwester, Fr. Leeder, mehr darauf bedacht sein sollte die Töne frei anzuschlagen, sie nicht in einander zu ziehen und sich keiner falschen Sentimentalität hinzugeben.

Der Chor, die Singakademie selbst, löste ihre Aufgabe mit Eifer, mit Exaktheit und man erkannte wieder jene das Ensemble wohlthuend dominirenden Sopranstimmen, wie sie diesen Körper auszeichnen, der so viel leisten kann, sobald er nur ernstlich will.

*) Vergl. J. 1862, S. 211. und S. 250.

C — Der „Witwen- und Waisen-Versorgungsverein der Tonkünstler Wien's“ (auch Haydn-Verein genannt — er wurde 1771 gegründet und im verflossenen Jahre bekanntlich neu konstituirt —) brachte in seinen beiden Akademien am Palmsonntag und Palmmontag ein Händel'sches „Tedeum“ (und zwar jenes in D), Beethoven's Messe in C-dur und Mendelssohn's Komposition des 114. Psalm („Da Israel aus Aegypten zog“) zur Aufführung. Händel's „Tedeum“ ist eine in würdigem Tone gehaltene, sonst aber keineswegs weder in den Sologesängen, noch in den Chören besonders hervorragende Kompositon, die daher auch, obwohl zum ersten Male gehört, nicht zu näheren Betrachtungen auffordert. Von Beethoven's Messe aber und dem Mendelssohn'schen Psalme gilt, als wohlbekannten Werken, eben dasselbe. Ueber Beethoven's Messe, von der wir gleichwohl vor Jahren einmal bei einer Kirchenaufführung einen überaus tiefen, vielleicht aber durch besonders günstige Stimmung hervorgerufenen Eindruck erlebten, möchten wir uns jetzt doch im Ganzen dem von Marx in seinem Buche über Beethoven ausgesprochenen, überwiegend ablehnenden Urtheile anschließen; das Wenigste in diesem Werke scheint doch innerlich geboren, man bewundert häufig genug den außerordentlichen Tonmeister, aber man erkennt nur selten — am meisten noch in dem schön empfundenen Kyrie — den sonst Alles von innen heraus erfassenden und begeistenden Tondichter. Dagegen gilt der Mendelssohn'sche Psalm mit Recht für eine der schönsten unter den religiösen Kompositionen dieses Meisters und verfehlte auch diesmal, trotz den, wie bekannt, so ungünstigen akustischen Verhältnissen des Burgtheaters nicht ganz seine Wirkung. Die Ausführung dieser Werke unter der

Leitung des Hrn. Esser konnte immerhin eine recht löbliche, die des Mendelssohn'schen Psalmes sogar eine vorzügliche heißen, so daß sich über kleine Schwankungen in der Messe gern hinwegsehen ließ. Die Solopartien hatten die Damen Krauß, Tellheim, Bettelheim, Flatz, dann die HH. Ander, Erl, Campe und Mayerhofer übernommen, und wir möchten von den Genannten besonders Frl. Bettelheim und Hrn. Mayerhofer mit Auszeichnung hervorheben.

Korrespondenz-Nachrichten.

!! **Graz.** (Konzerte im März. Das neue Theaterjahr. Am 8. März gab Hr. Wilhelm Treiber ein Konzert, das sehr belohnt war. Er spielte Beethoven's Konzert in Es-dur sehr brillant, eine Novelette von Schumann, und „Klänge im Walde", eine jener farblosen Tändeleien, die man allen Konzertgebern verzeihen muß, weil ihnen sonst eine große Masse von Leuten ausbleibt. Den Schluß bildete Weber's Konzert in F; dieses schien uns ein wenig überstürzt. — Seit einiger Zeit weilt hier der Pianist Decker, ein guter Techniker, der uns aber durch höhere musikalische Leistungen nicht befriedigt. Er hat mehrere Konzerte, theilt im Theater, theils in der Ressource gegeben, sich aber erst einmal über das Gebiet der Salon-Piece hinausgewagt. — Dagegen hörten wir in einer Schüler-Produktion einer hiesigen Klavierlehrerin von einer Dilettantin, Frl. Emilie Börner, das Quintett von Schumann mit einer musikalischen Sicherheit und schwungvollen Auffassung spielen, die bei fortgesetztem Studium Tüchtiges verspricht. — An Ensemble-Musik brachte uns dieser Monat: die „Jahreszeiten" von Haydn durch den hiesigen Musikverein zum Besten seiner Schüler. Die Aufführung war für unsere Provinzverhältnisse eine sehr befriedigende; das Orchester und die in diesem Werke so herrlich bedachten Chöre hielten sich wacker; die Soli waren durch Frl. Archer, Dr. Schlechta und Hrn. Lormann (Bassist unserer Oper) besetzt. Frl. Archer entfaltete ihr schönes Talent wieder in einer Weise, die ungetheilte Anerkennung zur Folge hatte. Vom Tremoliren war nichts mehr zu merken. Die sinnige und fromme Einfachheit der Musik wurde von dem Fräulein ganz besonders zum Ausdruck gebracht; dagegen wären kleine Verbesserungen in der Vokalisation sehr zu empfehlen, so das Vermeiden des allzuhellen a und der langen Betonung kurzer bedeutungsloser Sylben. Hr. Mayer, der als artistischer Direktor das Einstudiren und die Aufführung mit der größten Sorgfalt leitete, verdient den vollsten Dank dafür. — Unser sequestrirtes Theater verbleibt nun noch bis Ostern 1864 unter der artistischen Leitung des Hrn. Balvansky. Wir hatten uns über die Leistungen im Ganzen nicht zu beklagen. Jetzt zu Ostern treten mehrere sehr beliebte Mitglieder vom Schauspiel und der Oper aus, wie Hr. Barnay, Frl. Kreuzer u. s. w.

pp. **Olmütz.** (Gastspiel der Hofschauspieler. Schluß der Theatersaison. Konzert des Musikvereins.) Noch vor dem Schlusse der Theatersaisontraten zwei Gäste vom Wiener Burgtheater, Frl. Baudius und Hr. Kierschner, in den Lustspielen „Am Klavier" und „Das Tagebuch" und am darauffolgenden Tage in dem Birchpfeiffer'schen „Ein Kind des Glücks" auf. Insbesondere ist es Frl. Baudius, welcher alle Mittel zu Gebote stehen, um ein Bild voll Leben und Wahrheit dem Publikum vorzuführen. Der Unterschied des Spiels der Wiener Gäste gegenüber jenem der einheimischen Schauspieler trat in dem Birchpfeiffer'schen Lustspiele recht grell vor die Augen. Das zahlreich versammelte Publikum lohnte die Künstler mit den reichlichsten Beifallsbezeugungen. Am verflossenen Samstage war angeblich die letzte Theatervorstellung; dem Vernehmen nach beabsichtiget jedoch der Direktor noch nach Ostern mit der Gesellschaft, so weit sich dieselbe nicht zerstreut, bis Ende April in Olmütz zu spielen und im Sommer in der Arena zu Prossnitz Vorstellungen zu geben. — Am Palmsonntag veranstaltete der Musikverein im städtischen Redoutensaale sein drittes Konzert, bei welchem die Ouvertüre zu „Struensee" von Meyerbeer und Rossini's „Stabat mater" zur Aufführung gelangten. Die Solostimmen waren theils Mitgliedern der hiesigen Oper, theils Dilettanten anvertraut. Die Aufführung des „Stabat mater" war befriedigend, insbesondere war der Chor sorgfältig studirt, dagegen wäre bei Meyerbeer's „Struensee" ein präciseres Zusammenwirken, eine reinere Stimmung und genauere Nüancirung zu wünschen gewesen. Die zwischen beiden Musikstücken eingeschobene Deklamation „Tiberius Tod" von Seibel, machte keine Wirkung.

Kleine Chronik.

Die Gewandhaus-Konzerte in Leipzig wurden durch ihr letztes, das zwanzigste, am 19. März in gleicher Weise wie die Wiener philharmonischen Konzerte geschlossen. Das Programm bestand nämlich aus Mendelssohn's „Die erste Walpurgisnacht" und Beethoven's neunter Symphonie.

Das jährliche Konzert des St. Vinzenz de Paul-Vereines in Amsterdam brachte unter Leitung des Musikdirektors G. A. Heinze ein Oratorium von diesem: „Die Auferstehung", Text von Henriette Heinze. Die „Niederl. Musik-Zeitung" bezeichnet den Text als nicht auf der Höhe des Gegenstandes stehend, die Musik aber als die Arbeit einer sehr geschickten Hand.

Eine Biographie Cherubini's ist in Paris erschienen unter dem Titel: „Cherubini — sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art, par Dieudonné Denne — Baron." Das Werk enthält unter Anderm ein vollständiges Verzeichniß seiner Werke, die in die Jahre 1773—1842 fallen und von denen ein bedeutender Theil noch ungedruckt ist.

Eine neue Oper in drei Akten: „Der Abt von St. Gallen“, Text von G. Franz, Musik von F. Herther wurde am 29. März in Leipzig zum ersten Male aufgeführt.

Ueber die Schauspielerin Frl. Minna Scholz, derzeit am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin, lauten einzelne uns zugekommene Berichte äußerst günstig. Diesen Berichten zufolge verbindet die Dame „bei einem angenehmen Aeußern, Witz, Geist und Laune und füllt nicht nur das Fach der ersten Soubretten vollständig aus, sondern hat selbst in andern Fächern, z. B. als Baronin Palmer in „Ein Attaché“ Erfolge errungen.“

Eine Gesammtaufführung der Shakespeare'schen Königsdramen wird von Dingelstedt am Hoftheater zu Weimar vorbereitet. Einzelne derselben müssen zu diesem Zwecke erst eingerichtet werden. Die ganze Reihe wird zehn Abende in Anspruch nehmen.

Lokales.

Repertoir des Burgtheaters. Morgen Montag den 6. April: „Die Widerspänstige“, — 7.: „Medea“ (Frl. Janauschek), — 8.: „Der Königsleutnant“, — 9.: „Iphigenia auf Tauris“ (Frl. Janauschek), — 10.: „Phädra“ (Frl. Janauschek), — 11.: „Ein ehrarmer Edelmann“, — 12.: „Graf Essex“ (Elisabeth: Frl. Janauschek), — 13.: „Verirrungen“.

Das Opernntheater wird morgen mit „Don Juan“ eröffnet und verspricht vor der Hand für den 13. d. M. die erste Aufführung der David'schen „Lalla Rookh.“

Vorstadt-Novitäten. Im Kaitheater kommen am 12. d. M. zum Benefice der Fr. Grobecker „Flotte Burschen“, Operette von Suppé, und „Häusliche Studien“, Lustspiel von Halévy zur Aufführung. Außerdem ist angenommen: „Das Schwert des Damokles“, Lustspiel von Putlitz. — Das Carltheater bringt ein Stück von Kaiser: „Ein grober Freund“. — Das Theater an der Wien wird zunächst die Parodie „Eglantine“ von Wall und das Charaktergemälde „Englische Industrie und österreichisches Herz“ vorführen.

Die Vorlesungen des Hrn. Professors Eduard Hanslick haben in voriger Woche ihren Abschluß gefunden. Der beliebte Musikkritiker hat an sechs Abenden vor einem zahlreichen, aufmerksamen, günstig und freundlich gestimmten Publikum über Beethoven (2 Mal), über Schubert, Mendelssohn, Schumann und schließlich über die sogenann'en neuen musikalischen Richtungen Vortrag gehalten. Der Erfolg war, wie bei früheren ähnlichen Gelegenheiten, ein vollständiger. Ein kritisches Eingehen auf d ese Vorlesungen verfagt uns der Raum und würde überdies bezüglich einzelner Aeußerungen des Vorlesers weniger zu einer eigentlichen Kritik, als zu bestimmten Kontroversen führen, wo eine berechtigte Meinung der andern eben so berechtigten gegenübersteht Um daher nur der hervortretenden Eigenthümlichkeiten, so zu sagen der individuellen Stimmung dieser Vorträge zu erwähnen, bemerken wir, daß die Schilderung Beethoven'schen Lebens und Schaffens Hrn. Hanslick am wenigsten gelang. Um diesen psychologisch we künstlerisch gleich bedeutenden Stoff zu durchdringen, bedarf es mehr als einer anekdotischen Erzählung mit ästhetischen Streiflichtern, wie Hr. Hanslick sie theils seinem eigenen Naturell gemäß, theils seinem Publikum zu lieb, präsentirte. Dagegen stellte er in seiner Schilderung Mendelsohn's ein ungemein interessantes, dabei vollkommen harmonisch abgerundetes Bild vor uns hin. Schumann genöber hinderte seine bekannte persönliche Neigung den Vorleser nicht auch der Schattenseiten, namentlich aber des schädlichen Einflusses der Schumann'schen Musik unparteiisch zu gedenken. Das was er in der letzten Vorlesung über und vorwiegend gegen Berlioz, Wagner und Liszt vorbrachte, wußte Hr. Hanslick ganz artig zuzuspitzen ohne das Verdammungsurtheil abzustumpfen. Das überaus fade Schlußkomplument an die Zuhörerschaft hätte der Vorleser sich und ihr ersparen sollen. Im Allgemeinen empfanden wir bei Hrn. Hanslick's Vorlesungen, wie bei seinen Kritiken, im Interesse seines hervorragenden kritischen und schriftstellerischen Talents, den lebhaften Wunsch, Hr. Hanslick möchte eben diesem Talente mehr vertrauen und auf die Anforderungen eines kleinlich denkenden Publikums weniger Rücksicht nehmen, er möchte weniger daran denken, seine Feuilletons um jeden Preis mit witzigen Pointen und kleinen Pikanterien zum Gebrauche mäßiger Kaffeehausgäste und affektirter Salondamen zuzuspitzen, er möchte mit einem Worte öfter seinem eigenen Geschmacke, als dem seiner Leser folgen. Die Autorität seiner Urtheile würde hiedurch wesentlich gewinnen, der wahre Erfolg seiner Leistungen daher offenbar gesteigert.

Die „Recensionen“ werden aufgefordert gegen einige neuerlich vorgefallene Kritik-Skandale ein „mannhaftes Wort“ zu äußern. 1.: Frl. Patti wird in einem und demselben Tageblatte in den Himmel erhoben und plötzlich, im Handumdrehen, „verrissen“. Zwischen Beidem liegt eine Soirée, bei welcher Frl. Patti erschienen war und nicht gesungen hat. 2.: Frl. Patti wird in einem und demselben zwei Mal wöchentlich erscheinenden Fachblatte in den Himmel erhoben und, im Handumdrehen, „verrissen“. Zwischen Beidem liegt eine von Frl. Patti abgelehnte Aufforderung zur Mitwirkung an einem „historischen Konzerte“. — Dies die Fakta, — und nun: was weiter? Sollten wir uns moralisch entrüsten gegen Leute, die mit solchen Dingen den Journalismus verunreinigen? Sie folgen ihrer Natur und treiben das einzige Handwerk, das sie verstehen. Betrübend aber ist in unserem Augen die Indifferenz des Publikums, das solchen Blättern Vorschub leistet, empörend die Feigheit der Künstler, die in solchen Salons und in solchen Konzerten mitwirken, lediglich um nicht „verrissen“ zu werden, — dagegen sollte einmal ein kräftiges Wort, aber um wirken zu können, vielst lummig ertönen.

Briefkasten. 29 März — 4. April: Anonymus hier. In der heutigen Nummer erledigt. Wir bitten um Ihren Besuch. — pp in Klmütz: Das Eine benützt, das Andere spätter. — 11 in Graz und v. Br. hier: Benützt. — Dr L. in Berlin: Wird brieflich beantwortet. — K. W in Brünn Erhalten. — L. S. in Breslau: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 15. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 12. April 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Kritische Rundschau. — Ueber Beethoven'sche Klaviersonaten. (Fortsetzung.) — Björnstjerne Björnson's dramatische Arbeiten. — Tonkünstler-Parallelen. II. Schubert und Chopin. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Frl. Janauschek), Operntheater (Gäste, Repertoir). — Neue Erscheinungen. (Dramen von Ch. Hugo, Königsberg, Schriften von Berlioz). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Brünn, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Kritische Rundschau.

Ostern. — Konzerte und Theater. — Singspielhalle. — Die Patti. — Die Hofoper. — Das Burgtheater. — Lewinsky.

γ. — Wenn die Konzerte aufhören, machen die Theater noch einmal eine kurze, etwa sechswöchentliche Anstrengung, um die noch übrige gute Theaterzeit zu nützen. Die Saison der sogenannten „reinen“ Musik hat ihre letzten Tage, die Theaterzeit ihre letzten Wochen. Jene sieht noch einzelne verspätete Nachzügler erscheinen, die kaum etwas Anderes mehr beabsichtigen, als die Realität ihres eigenen Daseins öffentlich zu bezeugen, — diese, die Stagione di Primavera, versucht es noch einmal die kurzen Phasen eines theatergeschichtlichen Zeitabschnittes durchzumachen, bis auch sie die Flügel hängen läßt und theils den Sommerschlaf, theils die sommerlichen Metamorphosen beginnt, theils auf Ferien, theils auf Gastspiele, theils in Sommerräume sich begibt.

Als erstes Zeichen der theatralischen Frühjahrssaison — gleich den „Limonadehütten“ am Graben — hat die Fürst'sche Singspielhalle am Ostermontag ihre enge Pforte einem gutwilligen Publikum geöffnet, ein Musentempel, der der Kritik nicht viel Sorgen macht. Genügt doch eine leise Mahnung an den „Wurstelprater“, um hier so manche anderswo berechtigte Klage verstummen zu machen und die Kritik an ihre natürlichen Grenzen zu erinnern. Wenn übrigens das Unternehmen den Bedingungen einer gesunden, wenn auch derben Volkskomik zu entsprechen sucht und demgemäß seine Kräfte verwerthet, so erweist sich die Singspielhalle verhältnißmäßig tüchtiger, als ihre sich so viel erhabener dünkenden Kolleginnen der Vorstädte, deren breit angelegte Thätigkeit so oft in flache Unbedeutendheit verpufft, oder zu ästhetischen Exzessen ausartet.

Sonderbarerweise geht es in der Josefstadt und in der Lerchenfeld-Filiale noch am regelrechtesten zu. Dort feiert „Kikeriki“ Abend für Abend demokratisch-artistische Triumphe und hier strahlt allsonntäglich im vollsten Schauerglanze irgend eine „Drachenhöhle bei Röthelstein“ oder „Bluthochzeit in Venedig“.

Daß im Kaitheater Alles am Schnürchen geht, versteht sich von selbst. Auch dachten wir kaum an diese Bühne, als wir von Vorstadttheatern sprachen, da wir uns hier theils faktisch in der Stadt befinden, theils dem volksthümlichen Element echt Wienerischen Sinnes nicht eben nahe fühlen. Was von diesem Element, an Darstellern und Possenschreibern, am Kai noch vorhanden ist, wird täglich mehr absorbirt durch das französisch-norddeutsche Blüetten-Genre. Was es aber bietet, das bietet das Kaitheater in technisch und schauspielerisch vollständig abgerundeter, daher gründlich befriedigender und gewinnender Weise und könnte hierin manchem Hoftheater, geschweige denn unseren sämmtlichen Vorstadttheatern zum Muster dienen.

An der Wien und in der Leopoldstadt geht es anders zu: da wird gewirthschaftet, daß Gott erbarm! Mit fast eben so tüchtigen Kräften, als früher Pokorny zur Verfügung hatte, weiß Hr. Strampfer fast eben so wenig umzugehen. Er experimentirt, nützt aus, was er nur benützen sollte, und hat es in seiner Planlosigkeit, mit Hilfe der heldenmüthigen Keckheit des Frl. Gallmeier dahin gebracht, sein Theater — das schönste und erfahrungsgemäß ergiebigste in Wien — auf's neue in Mißkredit zu bringen. Und was Hr. Strampfer, nicht ohne Ostentation, an der Wien vollbringt — den Ruin der ihm anvertrauten Bühne — das besorgt in still bescheidener Weise Hr. Lehmann an der Donau. „Fürchten thut er sich zwar nicht“ — wie die denkwürdigen „Wörter“ seines „Programmes“ lauteten — aber dirigiren „thut“ er auch nicht. Wie einst Nestroy das bescheidenste Mitglied der unter seiner Firma geleiteten Bühne gewesen, — so malt Hr. Lehmann unermüdlich Dekorationen, Vorderkourtinen, Zwischenvorhänge, und stellt „Tableaux“ auf, zum Besten des seinen Namen tragenden Unternehmens, und erfährt dann vielleicht gelegentlich, was auf seiner Bühne gespielt wird. Der Unterschied bleibt nur, daß Nestroy Leute um sich und hinter sich hatte, die, wenn auch nicht immer mit den löblichsten Mitteln, doch mit aller Findigkeit das Carltheater zu einer reichen Einnahmsquelle machten, während die jetzigen Rathgeber und Pseudo-Direktoren das Geschäft (von allem Künstlerischen abgesehen) kaum besser verstehen, als Hr. Lehmann selbst und nicht einmal eine gewöhnliche Vorstellung ohne szenischen Verstoß an's Lampenlicht befördern.

Das Patti-Fieber ist es gegenwärtig, welches das lecke Unternehmen momentan über Wasser erhält, eine jener Spekulationen, für welche man dem Unternehmer immerhin dankbar sein kann, ohne zu verkennen, daß sie selbst im Ausnahmsfall eines momentanen pekuniären Erfolges auf die Werkeltags-Einnahme und auf die Werkeltags-Stimmung stets deprimirend einwirken.

Während indessen jenseits des Donaukanals die italienische Oper das Publikum in Athem und in Enthusiasmus erhält, trägt diesseits die Hofoper mit unbehaglicher Miene die Lasten und die Folgen alter und neuer Sünden, „ererbter Uebelstände“ und oktroyirter Aenderungen. Mit der Gründung einer kaiserlichen Opern- und Ballettschule, mit dem Engagement eines Literaten als Theater-Sekretär und eines Bühnentechnikers als Regisseur schien vor einigen Monaten ein neuer Geist in die Verwaltung dieses Institutes eindringen zu wollen.. Allein, — von der Opernschule kann billiger Weise doch erst nach Jahren ein ausgiebiges Resultat erwartet werden, — der neue Sekretär hat bis jetzt noch keine Gelegenheit gefunden, seinen Einfluß geltend zu machen, und das letztbezeichnete Engagement, welches bei geeigneter Wahl von außerordentlicher Wichtigkeit werden konnte, ist wieder rückgängig geworden. Der alte Schlendrian konnte somit wieder ziemlich ungestört überhand nehmen. Die Verwendung der vorhandenen, mitunter so vorzüglichen Kräfte leidet wie sonst an der Planlosigkeit der artistischen Einwirkung, die Akquirirung frischer Elemente will noch immer nicht recht gelingen, die Maschine funktionirt mit traditioneller Langsamkeit mühsam fort und hat sich jetzt überdies, durch Aufbürdung der Wagner'schen Sisyphus-Arbeit, eines wirklichen „Kunstwerks der Zukunft“, da man in der Gegenwart damit nicht fertig werden kann, in eine tragikomischen Sackgasse verfahren, aus der nicht ohne Verluste mannigfacher Art (auch an künstlerischem Rufe) herauszukommen ist.

Ganz anders behauptet sich, wie immer, das Burgtheater. Auch hier geschieht es wohl, daß man sich verrechnet — sei es, daß man sich bezüglich einzelner Schauspieler und ihrer Leistungsfähigkeit wohlgefälligen Täuschungen hingibt, sei es, daß man mehr als rathsam auf den Erfolg des einen, oder gar mehr als billig auf das Fiasko des anderen Werkes zählt und in Beidem getäuscht wird, — indessen, der praktischen Energie, dem umfassenden Verständniß, der eisernen Ausdauer und unverdrossenen Hingebung des Direktors gelingt es doch fast immer die Hindernisse, die ihm unvorhergesehene Ereignisse in den Weg legen, oder die er sich selbst bereitet, zu überwinden. *) Leider nur gibt es in jenem Bereiche auch solche Schwierigkeiten, die nicht in der artistischen Leitung ihren Ursprung haben, und nicht von dieser beseitigt werden können.

Bevor wir diese theatralischen Osterbetrachtungen schließen, sei uns noch vergönnt, der vom Hofschauspieler Lewinsky am 19. d. M. abzuhaltenden Vorlesung zu erwähnen, eines Unternehmens, welches

*) Wir werden am Schluß der Opern- und der Burgtheater-Saison Gelegenheit haben, manches Obenangeführte ausführlich zu besprechen. A. d. R.

sich, außer durch seine Seltenheit, dreifach empfiehlt: durch den Inhalt (Shakespeare'sche Sonnette, übertragen von Bodenstedt, dann ein Gedicht Bodenstedt's an Grillparzer und zwei Akte des Grillparzer'schen Dramas „Esther"); — durch die Beliebtheit des Vortragenden und dessen wohlbegründeten Ruf als Deklamator; — endlich durch den Zweck, der dahin zielt, einem Dichter echtester Art, und der dabei ein unsäglich leidender Mensch ist, hilfreich zu sein.

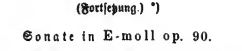
Ueber Charakter und Vortrag einiger Beethoven'scher Klaviersonaten.

Von **Karl van Bruyck.**

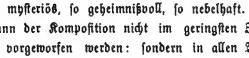
(Fortsetzung.) *)

Sonate in E-moll op. 90.

Der erste Satz dieser Sonate athmet eine ganz eigenthümlich geisterhafte Atmosphäre: Alles klingt in ihm so mysteriös, so geheimnißvoll, so nebelhaft. Und doch kann der Komposition nicht im geringsten Befahrenheit vorgeworfen werden: sondern in allen Theilen herrscht der klarste Zusammenhang, die verständigste Anordnung. Und welche Kunst in der Durchführung eines ureinfachen Grundmotivs, welches hier aus ein Paar Tönen



besteht; ja eigentlich werden schon die beiden ersten für sich allein motivisch behandelt. Aber wie eigen, wie fremdartig erscheint Alles in der so freien Behandlung der Form in diesem Satze. Eigentlich bildet die Figur



als Antwort auf jenen ersten Theil erst die gänzliche Vollendung des Grundmotivs, das sich, wie es in den ersten vier Takten auf den Stufen E und G auftritt, in den zweiten vier auf den Stufen G und H wiederholt. Nach diesen ersten acht Takten tritt eine zarte Melodie in G-dur auf, die aber schon vom vierten Takt an gangartig (immer mit Reproduktion des Urmotivs zu einem Halbschluß auf der Dominante führt, der im 16. Takte erfolgt. In den nächsten vier Takten Fortbildung des Motivs, die sich in den weiteren vier Takten mit nur ganz geringer (aber nicht bedeutungsloser) Modifikation des Basses ganz getreu wiederholt und im 24. Takte zu einem vollkommenen Ganzschluß führt! Von Neuem hebt dann die Entwicklung mit einer Emporführung des Urmotivs im, durch vier Oktaven ausgebreiteten Unisono von der Tiefe bis zur dreigestrichenen Oktav hinauf an. Ueberraschende Wendungen nach C-dur, hierauf nach A-moll, endlich gar nach B-dur, welches aber (wie seltsam klingt dieses b im Unisono der kleinen und der zweigestrichenen Oktav) kein eigentliches B-dur ist, daher sich denn auch das b sogleich in ais verwandelt und der Satz sich nun (immer durch Vermittlung des Motivs nach der Dominante H-moll wendet.

Wie einschneidend geisterhaft, von unsäglichem Weh durchzittert klingt dann diese abwärts gezogene, wieder in den Intervallen der Tonika und Dominante sich im synkopirten Rhythmus bewegende und von, zu einer undulirenden Sechzehnteilpassage auseinander geiegten Dezimenakkorden im Baß begleitete Figur in H-moll, gar bei der Wiederholung mit den so nachdrücklich bedeutsamen Achtelvorschlägen und Vorhalten. Wie bewunderungswürdig ist dann die ganze weitere Entwicklung nach dem Abschluß in H-moll, mit welcher gewissermaßen der zweite Theil beginnt, die kühnste Freiheit und geniaiste Sicherheit in jedem Zug. Zu B-dur erscheint dann jene rührend einfache, innige Melodie, welche zu Anfang in G-dur erklungen war. Sanft beruhigend führt sie der Tenor in F-dur weiter, ja eine harmlos spielende Begleitungsfigur in der Oberstimme sucht sogar all den schweren Ernst, den tiefen Gram, von dem uns bisher fast jeder Ton erzählt, vergessen zu machen. Aber freilich zerreißt der holde Schleier gleich wieder, und der Baß antwortet jenem freundlichen F-dur in der Tiefe mit dem ernsten A-moll und lenkt die Bewegung in sehr bedeutsamer Weise wieder nach E-moll zurück, erst immer stürmischer andringend, dann schmerzlichst klagend verhallend, dann wieder mit Energie sich emporraffend. Welche Wunder verrichtet hier der Genius!

Man wird es entschuldigen, wenn ich mich von der Betrachtung des so merkwürdigen Baues dieses Satzes etwas länger habe fesseln lassen, da ich eigentlich mehr andeutende Bemerkungen über den Vortrag Beethoven'scher Sonaten, als über deren Komposition zu geben beabsichtigte.

*) S. Nr. 9, S. 182 und Nr. 11, S. 165.

Daß eine bei aller Einheit, ja Strenge des Baues doch so frei durchgeführte Form auch mit großer Freiheit vom Spieler behandelt werden müsse, ist wohl einleuchtend. Auch die Bezeichnung Beethoven's selbst: „durchaus mit Ausdruck und Empfindung“ deutet darauf hin, denn an sich versteht es sich ja wohl von selbst, daß jede Komposition mit Ausdruck und Empfindung vorzutragen ist. Aber Beethoven will eben andeuten, daß der Spieler in jeder Beziehung mehr thun müsse, als die Noten und Zeichen sagen. Er wird sich z. B. besonders angelegen sein lassen müssen, jener vorhin ausdrücklich hervorgehobenen Stelle des Seit-nsatzes in H-moll den bezeichnenden Ausdruck zu geben, zuerst durch das (mit dem geringsten Minimum des Aufhebens der Hand zu bewerkstelligende) haarscharfe Herabziehen der Töne fis und h, wobei der Schein einer Tempoverzögerung entstehen muß, ohne daß eine solche wirklich Statt fände; mit eben so strenger Bindung und mit scharfen Akzenten ist die Stelle bei der zweiten Wiederholung zu spielen und die punktirte Viertelnote meines Erachtens immer ein klein wenig über d·s Zeitmaß anzuhalten. Die zweimal von h nach fis aufsteigende Achtelfigur im Baß ist mit einer gewissen präzipitirten Heftigkeit zu spielen, der die darauf folgende ruhige Bewegung wie vernehmend entgegen tritt. Die Steigerung, welche nach den ersten acht Takten des mit pp anhebenden zweiten Theiles eintritt, ist mit möglichster Gewalt, mit höchstem Nachdruck auszuführen, die ersten Achtelschläge auf g im Baß sind jedenfalls fortissimo zu spielen, so daß sich das darauf folgende piano auf das wirksamste abhebt; die so eigenthümliche Gegenbewegung, mit welcher diese Entwicklung abschließt, ist jedenfalls zuerst ein wenig accelerando, dann im letzten Takt nicht nur diminuendo, sondern auch etwas rallentando vorzutragen. Mit eben solchem Nachdruck wie vorhin, ist dann auch die Steigerung, mit welcher Beethoven aus dem milden B- und F-dur über A-moll nach E-moll zurücklenkt, vorzutragen, die nächstfolgenden acht Takte nach Eintritt des piano aber durchaus mit etwas zurückgehaltenem Zeitmaß, welches sich dann in den letzten, der Wiederkehr des Themas vorhergehenden vier Takten wieder emporhebt.

Der zweite Satz ist so recht der Gegensatz des ersten, wie man dies auch bei dem zweiten Satz der Fis-dur-Sonate (op. 78) bemerken kann: so aufgeregt der erste, so voll stillen Friedens der zweite; so fremdartig, geisterhaft, wie aus völlig fremden Regionen herabklingend jener, so schlicht und traulich dieser mit seinem unaussprechlich innigen Gesang. Gleichwohl bildet dieser Satz, trotz der wunderbaren Schönheit seines Themas, kein so vollendet schönes Ganze (d. h. kein solches, in dem man sich auch nicht eine Note anders denken könnte) wie andere; jenes Thema wiederholt sich zu häufig und der gleichfalls wiederholt auftretende Gegensatz mit der allerdings charakteristischen Triolenbewegung im Baß hat etwas Stockendes und nimmt sich — wie selten bei Beethoven! — wie ein willkürlich eingeschobenes Füllsel aus. Im Allgemeinen ist über den Vortrag dieser Komposition zu sagen, daß sie nicht ruhig, zart und innig genug gespielt werden kann. Besonders möchte ich auf die Stelle hinweisen, wo Beethoven, nachdem er den Satz nach E-moll gewendet, in C-dur übergeht. Diese Stelle muß meines Erachtens bedeutend accelerando, dagegen müssen die letzten zwei mit dimin. und pp. bezeichneten Takte eben so sehr ralentando gespielt und das letzte Achtel des letzten Taktes noch überdies ein wenig angehalten werden; die nächsten vier Takte in C-dur sollen recht ruhig, die folgenden in C-moll etwas bewegter vorgetragen werden, und die folgenden in Cis-moll zu ihrer nur durch die modifizirte Baßbegleitung veränderten Wiederholung in Cis-dur in demselben Verhältnisse stehen. Eben so müssen wohl die vier Takte nach der zweitmaligen Wiedervorzeichnung von E-dur etwas accelerirt werden. Sonst wüßte ich nichts weiter zu bemerken, was sich nicht bei feinsinniger Interpretation der Noten und Zeichen von selbst ergäbe.

Sonate in Fis. op. 78.

Eine der wenigst beachteten oder doch mindestens von den Konzertspielern, sei es in richtiger Erkenntniß der Mittel, über welche sie gewöhnlich verfügen, oder auch des Publikums, mit bemerkenswerther Sorgfalt vermiedenen, gleichwohl eine der genialsten Klavierkompositionen Beethoven's. Die sanfte Hoheit des ersten Satzes ist eben so bewunderungswürdig, wie der kühne, sprudelnde Humor des zweiten. Ueber den Vortrag des ersten läßt sich nur wenig sagen, was nicht unmittelbar empfunden werden müßte: im Allgemeinen nur so viel, daß Alles in ihm weich und mild klingen muß; keine scharfen Akzente dürfen vorkommen: eine Ausnahme macht nur die mit dem sechsten Takt des zweiten Theiles anhebende Fortestelle, die einzige, die auf der spiegelglatten Fläche dieser sonst so affektlosen Komposition einen Hauch von Leidenschaft verspüren läßt, und die denn auch mit kräftiger Energie ausgeführt

werden muß, bis zu den gar nicht genug zu betonenden Fortissimoschlägen eis und eis, nach welchen Beethoven mit so wundervollem Abfall der Bewegung die Wiederkehr des Themas einleitet. Im Einzelnen nur einige Winke. Die Schläge Takt 9 und 11 müssen wie Tropfen niederfallen, eben so auch die Piano-Akkorde am Schluße des ersten und zweiten Theiles. Aufmerksam möchte ich noch machen auf die zweitaktige Periode in Cis-dur, gleich nach der Dominantwendung des ersten Theils, die sich im zweiten Theil in der Tonika wiederholt, und deren zweite absinkende Hälfte wie eine Antwort auf die erste aufsteigende klingen muß. Eben so ist der Gegensatz der gebundenen Forte- und der leicht gehobenen Pianoschläge in der Stelle im zweiten Theil, welche dem Uebergang nach E-dur folgt, sehr scharf hervorzuheben, nach meiner Meinung unter Anderem auch dadurch, daß man die Forteschläge immer im Zeitmaß etwas beschleunigt, die Pianoschläge zögernd ausführt.

Daß diese Sonate nur aus zwei Sätzen besteht, kann nicht verwundern und ist sehr ungezwungen zu erklären. Der erste Satz nämlich in seiner mäßigen Bewegung trägt selbst schon einen feierlichen, halbreligiösen Charakter. Was sollte da noch ein Adagio? Der zweite Satz aber ist ohnedies, wenn auch nicht der Form, so doch dem Inhalt nach ein Scherzo, neben dem noch ein besonderes Scherzo sehr überflüssig wäre.

Den Vortrag des zweiten Satzes muß der höchste Uebermuth charakterisiren. Eben so wie im ersten Satz ist der Wechsel der Forte- und Pianostellen, womit der zweite beginnt, im Sinne von Frage und Antwort aufzufassen. Die Fortestellen sind nach meiner Meinung auch hier etwas beschleunigt, die Pianostellen etwas zögernd auszuführen. Erst mit dem Eintritt der Figuration setzt sich ein gleichmäßiges und zwar möglichst beschwingtes Zeitmaß fest, welches in den letzten zwei Takten der absterbenden Bewegung natürlich etwas angehalten werden muß. Eben so wird mit dem diminuendo der letzten zwei Takte vor Eintritt des Dis-dur ein rallentando zu verknüpfen sein. Die Bewegung verläuft wie vorher. Die thematische Figur tritt wieder in hoher Lage auf und in tempo risoluto; die Antwort: p, in tiefer Alt- und Baßlage, muß meines Erachtens fast in Andantebewegung gespielt werden, eben so bei der Wiederholung, dann tritt aber gleich das regelmäßige Zeitmaß ein.

Alle diese Bemerkungen gelten natürlich gleichmäßig für die analogen Entwicklungen. Die letzte so eigenthümliche Entwicklung, welche auf der letzten Seite beginnt, verlangt durchaus ein etwas gemäßigtes Zeitmaß, während die letzten Takte natürlich prestissimo einherstürmen müssen.

Björnstjerne Björnson's dramatische Arbeiten.

Von **Eduard Lobedanz.**

Wenn in unserer Zeit ein Dichter sich vorzugsweise die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik erwerben will, so bedarf es namentlich zweier Dinge: Offenbarung eines eigenthümlichen Inhalts, oder Tiefergreifen mit Rücksicht auf bereits behandelte Stoffe oder Ideen. Von diesem Gesichtspunkte aus verdient der norwegische Dichter Björnstjerne Björnson (geb. 1832) die Anerkennung, die ihm schon bei Beginn seiner Laufbahn geworden ist, und zwar nicht weniger für seine dramatischen Arbeiten, als für die Bauerngeschichten, in welchen er seine einfach patriarchalisch lebenden Landsleute in charakteristischer Weise geschildert hat. Es liegen bereits vier dramatische Arbeiten von ihm vor: „Zwischen den Schlachten“ *), ein Akt, ein originelles Schauspiel, welches an Goethe's „Götz“ erinnert, ohne doch im geringsten eine Nachahmung zu sein, „Hulda“ — oder wie der norwegische Titel heißt: „Halte-Hulda,“ ein Spottname, soviel als Hinke-Hulda,— „König Sverre“ und „Sigurd Slembe.“ Allen diesen Stücken liegt norwegisches Leben zum Grunde, theils wirkliche Geschichte, theils Sagenhaftes. — Für das nicht norwegische Publikum wird doch zunächst nach dem allgemein menschlichen Inhalt zu fragen sein, sowie ob derselbe sich in der schönpferischen Seele des Dichters zu wahrer Poesie zu klären, zu tragischer Bedeutung zu steigern, zu dramatischem Leben zu gestalten und endlich zu künstlerischer Reinheit und Korrektheit zu formen im Stande gewesen ist. Nur die letzte Frage können wir nicht unbedingt bejahen. Seinem dunklen Drange folgend, fördert unser Dichter aus der Tiefe seines Geistes kostbare Schätze hervor, allein sie selbstbewußt von den Schlacken zu reinigen

*) Des Raumes wegen verzichten wir auf eine Besprechung dieses Stückes und „König Sverre's“, da ersteres zwar vortrefflich ist, allein vom literarhistorischen und kunstphilosophischen Standpunkte nichts Bemerkenswerthes darbietet, letzteres aber sogar als verfehlt bezeichnet werden muß.

und ebenso schön konzentrirt, als zweckgemäß zu formen, gelingt ihm weniger. An die starke selbständige Auffassung und Wiedergabe der tragischen Idee in Björnson's Werken reiht sich die korrekte Auffassung und Darstellung des nordischen vorchristlichen Heldenalters an, welches sich bei dem dänischen Dichter Oehlenschläger in unlogischer Mischung mit dem deutschen christlich-romantischen Mittelalter findet, und in seiner wahren Natur in dessen Dichtungen durchaus nicht zu seinem Rechte kommt. Die christliche Verheißung eines besseren Jenseits, um den Preis der Entsagung des Eigenwillens, mußte die männliche Kraft entweder brechen, oder ihr eine Richtung auf das eigene Innere geben; der alte Nordlandsrecke aber kämpfte nicht gegen sein eigenes Selbst als leidenschaftliches Wollen, sondern für dasselbe, in wilder ungezähmter Kraft, und was ihm im Wege stand, hatte für ihn kein Recht. Diesen Unterschied nun hat Björnson in seiner „Hulda“ mit dem Instinkt des Meisters dargestellt. Er fördert unsere Erkenntniß mit Bezug auf den Entwicklungsgang der Menschheit und der germanischen insbesondere, er erschüttert uns und rührt uns durch den Untergang so hoheitsvoller Kraft, durch den Abschluß so grenzenlosen Leidens eines Wesens, das mit dem Bedürfniß zur tiefsten, reichsten Liebe, zur jubelndsten Freude und Lebenslust unter engen, harten Herzen und bürgerlich achtungswerthen, jedoch rohen Verhältnissen im Drange nach Freiheit und Liebe Verbrechen auf Verbrechen häuft, und dann, um dieser Schuld willen, den Preis gerade verliert, den zu gewinnen sie Alles gethan und geopfert hat.

Wir geben den Lesern in Folgendem, so gedrängt es der reiche Inhalt gestattet, eine Schilderung des merkwürdigen Stückes.

Der Zeitpunkt ist das dreizehnte Jahrhundert, wo das Christenthum sich äußerlich in Norwegen befestigt hatte und den Glanz mittelalterlicher Romantik über das Land verbreitete. Auf ihrem Hofe in der Nähe des Königsschlosses lebt Hulda, ihr Gatte Gudleik wird gerade unter Glockengeläute zur Erde bestattet, als das Stück beginnt. Gutleik's Vaterschwester Hallgerda, eine tugendhafte, aber harte Jungfrau, welche noch im Hause der Witwe weilt, unterrichtet uns im Zwiegespräche mit der jungen Pflegetochter Thordis von den Umständen. Hulda ist Schuld an Gudleik's Tode, sie ist eine „Pest“, die in der Familie aufräumt, ihr Besitz brachte Zwiespalt unter die Brüder, daß sie sich aus Eifersucht tödteten, und sie hatte ihre Freude daran. Gudleik fiel durch Eiolf Finsen, einen edlen Heerführer des Königs, ihn bezauberte Huldas Schönheit, sie liebt ihn wieder mit der ganzen Gewalt eines glühend liebesüchtigen Gemüths, das im steten Kampf mit Rohheit, Unterdrückung, Hohn und Härte derjenigen, die sich als ihre Wohlthäter betrachten, weil sie sie, nachdem sie ihre Eltern getödtet, zu sich nahmen, um sie doch als willenlose Beute später in Anspruch zu nehmen, zum ersten Male das Glück empfindet, von einem ebenbürtigen Wesen ganz in ihrer geistigen Größe gewürdigt und geliebt zu werden. Zu stolz zur Heuchelei, verbirgt sie ihre Freude über den Tod des Gatten nicht, aber Hallgerda spornt es zu Haß und Rache:

„Mir ist, als schallt' Hohnlachen von den Wänden,
Wenn eine Witwe um die zwölfte Stunde
In ihr Gemach des Gatten Mörder führt!“

Da kommt Aslak, Gudleik's Vater, heim von einem Kriegszuge, und nun ist Hallgerda nicht mehr die schwache Jungfrau. Sie bearbeitet das Herz des Vaters, sie spornt ihn zur Rache, die Gelegenheit kommt, als Eiolf gerade Hulda besucht, allein Eiolf, der junge Held, ist dem greisen Vater überlegen und trotz der Schonung, die er ihm anfangs zeigt, tödtet er ihn doch mit dem Schwerte, das Hulda selbst, als liebesglühende Furie, ihm in die Hand gedrückt hat. Damit schließt der erste Akt und die Katastrophe beginnt. Eiolf ist nämlich nicht unberührt vom Christenthum, eine Jugendliebe zu Schwanhilden, einer Dame im Gefolge der deutschen Königin, welche gerade in diesen Tagen wieder in die Gegend gekommen, ist nicht in seinem Herzen erloschen. Der neue Mord um Huldas willen, gesport durch sie, läßt ihm die Liebe zu ihr „zu kostbar“ erscheinen. Allein ihre Geisteskraft und Schönheit fesseln ihn noch, sie wendet sich mit einer Schilderung ihrer Leiden im Hause Gudleik's und der Seinigen an sein ritterliches Herz und fast überredet sie ihn, das Land zu verlassen und mit ihr nach Island zu fliehen. Aber sie verlangt zu viel und erreicht so nichts; Eiolf will noch einmal Schwanhilden sehen, Hulda erräth seine Gedanken und die nun furchtbar hervorbrechende Eifersucht muß dazu dienen, Schwanhildens kindlich reines, sanftes Bild um so heller in seiner Erinnerung emportauchen zu machen.

Im zweiten Akt vollendet sich Eiolfs Abfall, den Hulda, mißtrauisch geworden ungesehen belauscht. Sie sieht Schwanhilden, das reine, lebensfrohe Kind, die den Jugendfreund zum Tanzen auf dem Feste des Königs bestellt. Tanzen! — und Hulda kannt' es nie. Alles verdammt die Aermste. Sie ist gemieden, gehaßt,

die romantische Lebenslust in der Sommerlandschaft ist ihr ein Hohn, der sie erdrückt, statt sie zu erheben. In der Verzweiflung will sie sich in den Fluß stürzen, ein Zweig hält sie zurück, derselbe ruft ihr den Helmbusch Gudleik's zurück, ihr Morden ist vergebens gewesen, Eiolf hat sie dazu geführt, um sie doch zu täuschen. — Alles erweckt die diabolische Stimmung zur lichten Flamme und sie beschließt, wenn Eiolf den Abend zur gewöhnlichen Stunde kommt, ihn zu tödten und dann selbst zu sterben. Der Zufall ist ihr günstig, Gudleik's zwei Brüder, Arne und Thrond, kommen aus der Fremde, sie haben von Eiolf gehört und trachten ihm nach dem Leben. Hulda weiß sie mit teuflischer Verstellung, als hasse auch sie Gudleik's Mörder, zu ihren Werkzeugen zu machen. Es wird verabredet, daß sie mit ihren Knechten das Haus umstellen und anzünden sollen, nachdem sie, wenn Eiolf hineingegangen, alle Ausgänge verschlossen. Der dritte Akt verläuft unter der spannenden Erwartung des sich vorbereitenden Schrecklichen. Wir sehen Hulda im innern Kampfe zwischen Liebe und eifersüchtiger Mordlust.

„Vielleicht kommt er voll Reue
Mit alter Lieb' und Treu' voll süßen Trostes
Vertrauensvoll zu der gewohnten Stunde.
— — — — — —
Doch — — — er betrog mich!"

Endlich kommt Eiolf, er hat fremde Männer in der Nähe des Hauses gesehen, und schöpft Argwohn. Hulda beruhigt ihn, aber bald gibt sie ihm zu verstehen, daß sie Alles weiß. Nun ahnt er sein Schicksal und will fort. Die Thüren sind verschlossen.

Hulda.

„Was fürchtest Du, gewiß nicht Deine Hulda?
Hast große Eile, warum gehn so früh?

Eiolf.

Früh oder spät, das Thor muß offen stehn!

Hulda.

Die Furcht ist seltsam und dabei so neu,
Wann hatt'st Du Grund dazu in Hulda's Hause?

Alle Bewohner des Hauses hat Hulda vorsichtig entfernt. Sie ist allein mit ihm, das Raubthier in der Höhle mit seiner Beute, sich an seiner Angst weidend. Die Größe ihres Charakters auch im Bösen bezaubert ihn gleichsam von Neuem; wie ein Ertrinkender, unvorbereitet auf den Tod, klammert er sich an ihre Liebe zu ihm, er schildert mit glühenden Farben, daß er gekommen um sie zu Schiff zu bringen, um ihr ewig zu gehören, aber Hulda's Antworten stehen in erschütterndem Gegensatz zu seiner Beredsamkeit. Da sagt endlich Hulda, deren Quelle erratheud:

„Du zitterst vor dem Tode?"

und nun, sich seiner bewußt werdend, erwacht der oft geprüfte Heldensinn wieder in ihm, er trotzt ihr.

Nun löst auch sie ihre Zunge, sie wirft ihm seine Treulosigkeit vor, er habe sie nie begriffen, nie geliebt und darum — —.

Seine Ruhe erweckt nun noch einmal ihre Bewunderung und Reue, allein es ist zu spät, der Rauch und die Flammen dringen von allen Seiten ein, und drohen beide zu ersticken. Da öffnet sich die Thür, einer der Brüder Gudleik's ruft Hulda zu kommen, wenn sie nicht mit sterben wolle, sie aber wirft sich Eiolf um den Hals, sie konnte ihn tödten, aber nicht leben ohne ihn. —

Können wir Björnsons „Hulda" in gewisser Beziehung die tiefsinnigste seiner dramatischen Arbeiten nennen, so verdient doch sein jüngstes, erst vor wenigen Monaten erschienenes Werk: „Sigurd Slembe", kaum einen niederern, ja, mit Bezug auf künstlerische Vollendung und Reife vielleicht gar einen höheren Rang. Der Eindruck auch dieses Stückes, eigentlich einer Trilogie, auf uns, war ein mächtiger.

Bei der wunderbar durchgeführten, aus kindlicher Bescheidenheit, naivem Rechtsgefühl und heldenmäßiger Kraft bestehenden königlichen Größe des Charakters Sigurds, nehmen wir den innigsten Antheil an seinem hochtragischen Schicksal. Wir lieben ihn so sehr, als wir ihn bewundern, und sein Untergang hinterläßt in unserm Herzen gleichsam eine Lücke, ein brennendes Weh, als wäre Einer unserer nächsten Lieben gestorben. Versuchen wir's in Kürze dem Leser einen Begriff des so reichen Inhalts des Werkes zu geben. Sigurd erscheint uns zuerst im einaktigen Vorspiele „Sigurds erste Flucht". Er ist zum selbständigen Jüngling erwachsen, ist nach Besiegung des bisher für den stärksten Fechter gehaltenen Jünglings der Gegend, Beintein, als der erste Held derselben anerkannt, so daß sein Wille überall Frieden gebietet, und sehnt sich nun nach einem größern Wirkungskreise. Aber die größere Welt verschließt sich vor ihm, denn er ist ohne Familie, er hat nur seine Mutter, die sich seiner Geburt zu schämen hat und ihm den Namen seines Vaters vorenthält. Diesen will er nun wissen. Sigurd ist, wie er nun von seiner Mutter erfährt, ein natürlicher Sohn des verstorbenen Königs Magnus Barfod von Norwegen. Dies macht einen gewaltigen Eindruck auf ihn,

Er will sogleich zum König, damit er ihm das halbe Reich abtrete. Als der Freund, Koll, ihn frägt, ob er bei Verstande sei, antwortet er ruhig:

„Unecht ist auch der König. Auch sein Bruder,
Mit dem das Reich er theilt, war so gezeugt,
Und andre noch, denn das Gesetz St. Olafs
Macht keinen Unterschied, so hab' ich Recht,
König zu sein."

In sehr schönen Szenen kommt er aber doch zur Ueberzeugung, daß selbst das beste Recht nichts oder wenig gegen den Besitz vermag, wenn es allein steht, ja er lernt einsehen, daß er als Prätendent, anstatt von dem König willkommen geheißen zu werden, selbst wenn er frei und gern verzichtet und nur verlangt ihm dienen zu dürfen, vielmehr gehaßt und verfolgt werden muß, und deshalb beschließt er, um sein Vaterland vor Bürgerkrieg zu bewahren, mit den ziehenden Kreuzfahrern nach Jerusalem zu gehen, um sich dort Ruhm und himmlischen Lohn zu gewinnen.

Das ganze Vorspiel, in fünffüßigen Jamben, erinnert gewissermaßen an das der „Jungfrau von Orleans" und ist sowohl an sich, als durch die Erwartungen, welche es erweckt, unendlich anziehend. Das zweite Stück ist in drei Akten, in Prosa, und spielt auf einer Insel der Orkaden. Sigurd ist dorthin verschlagen und wird Anführer für den schwachsinnigen Jarl Harald, der mit seinem dienenden Knaben, Svenn, an „Lear" und den Narren, freilich nur ganz von fern, erinnert. Zwei Frauen, Helga, des Jarls Mutter, eine personifizirte Affenzärtlichkeit gegen den Sohn, und deren Schwester, Frakark, ein Teufel in Weibergestalt, aber doch ein echt weiblicher, spielen dort eine wichtige Rolle. Im edelsten Gegensatz zu ihnen, und ebenso meisterhaft gezeichnet, steht ihre Schwestertochter Audhild, zwischen welcher und Sigurd sich die reizendste Liebe entwickelt, welche den Dichter zu Szenen begeistert hat, die sich dreist neben das Beste stellen dürfen, und zugleich in ihrer meist wortkargen Innerlichkeit ebenso nordisch national, als original sind. Auch ein staldisches Element spielt wohlthuend hinein, z. B. zu Anfang des dritten Akts, wo Kaare, der Sänger unter den Leuten des Jarls, mit folgender schönen Strophe anhebt:

„Was wätzt sich die Woge in stiller Luft?
Was hebt sich so hoch im West?
Was zündet die Sterne an des Tages Bett
Wie Fackeln zum Todtenfest?"

Wunderbar schön ist Audhild's Monolog im dritten Akt, wo sie endlich ihren verhaltenen Gefühlen Luft macht. Wie der König im „Hamlet" nicht beten kann, weil er die Schuld und deren Früchte nicht aufgibt, so kann Audhild, in rührendem Gegensatze dazu, nicht beten, weil des Geliebten Bild immer wieder die frommen Gedanken verdrängt.

Mit der Liebe kommt die Versuchung für Sigurd, sich aus dem Feldherrn zum Jarl zu machen, allein — betrügen die, so ihm vertrauen, ist gegen seine Natur. Lieber will er den Jarl mit seinem Halbbruder, der ihm sein halbes Land entrissen, versöhnen und es scheint fast gelingen zu sollen. Der Halbbruder Paal Jarl will auf Sigurds Einladung wirklich kommen, allein das würde die böse Frakark um ihren Einfluß bringen, und deshalb verschwört sie sich mit Helga, ihn durch ein vergiftetes Hemde zu tödten. Dies reiche Hemde sieht der blödsinnige Harald, entreißt es ihnen, entspringt ihnen in sein Gemach und zieht sich, als er es anzieht, den Tod zu. Der Affenmutter Verzweiflung, ihre Verwünschungen über die falsche Rathgeberin, Sigurds Schmerz, daß Bosheit und Unverstand verderben, was Edle Gutes gewollt, bilden die erschütterndsten Szenen. Schaudernd entsinnt er sich, daß er einen Augenblick selbst über beide Herren Verderben bringen wollte und daß seines Bleibens auf der Insel nun nicht mehr sein kann. Ein Kreuzfahrerschiff soll gerade abgehen, und Sigurd entschließt sich, nun seinen ursprünglichen Vorsatz auszuführen. Nach rührenden Wechselreden erkennen dann beide die Nothwendigkeit der Trennung und Sigurd scheidet.

(Schluß folgt.)

Tonkünstler-Parallelen.

II.

Schubert und Chopin.

H—l.— Wenn man Schubert nennt, steht das deutsche Lied mit seiner ganzen unwiderstehlichen Macht vor unserer Seele. Was Schubert außer dem Liede geschaffen, seine ganze Instrumentalmusik, so sehr die neueste Zeit sie emporhebt, und so viele glänzende Vorzüge sie besitzt, verschwindet neben seinem Liede.

Um seine Eigenthümlichkeit zu charakterisiren, dürfte man ihn den Schöpfer des auf den Urstamm des Volksthümlichen geimpften Liedes der

Civilisation nennen. In seinen Gesängen ist die zarteste Empfindung und der feinste Schliff mit echt volksthümlichem Wesen gepaart, und dies ist es auch, was ihnen jene unbeschreibliche Wirkung verleiht, die sich nie abnützt, indem sie bei voller Befriedigung des geistigen Bedürfnisses und des gebildeten Geschmacks an jene Urempfindung anklingt, die uns von der Wiege bis zum Grabe an ein großes Ganzes, an eine lebendige Gemeinschaft verwandter Elemente bindet.

Man weiß, mit welcher Macht die einfachen Volksmelodien auf das Gemüth des Menschen wirken, wie sie, in der Fremde an unser Ohr klingend, das tiefe Weh der Sehnsucht nach der Heimat wecken, wie sie zur Andacht stimmen und im Glauben stärken. Eine ähnliche Wirkung bringen Schubert's Lieder auf den gebildeten Menschen hervor; bei ihren Klängen erwacht die Sehnsucht nach einer schöneren Heimat, dem Ideale in unserer eigenen Brust; der Schmerz über unsere Beschränktheit, unsere Schwäche und Verderbniß schmilzt in jene unnennbar süße Wehmuth, die der Aufblick nach dem Himmel und das Gefühl der Fähigkeit gibt, sich in seine lichten Höhen zu erheben. Die Ueberraschung, noch so viel Schönes und Edles als Gemeingut der menschlichen Seele und daher als eigenes erkennen zu dürfen, erhebt uns über uns selbst und beseligt uns.

Schubert's Lied hat mit einem Zauber gewirkt, den nur genialе Schöpfungen auszuüben vermögen; er hat Tonweisen in seiner Phantasie gefunden, welche der Menschenseele ihre tiefsten Geheimnisse offenbaren und — ebenso neu und überraschend in ihrer Erscheinung als vertraut und heimisch in ihrem innersten Wesen — die Offenbarung des Wahren im Schönen, das höchste Ziel der Kunst — siegreich vertreten.

Wie Mozart in der Oper so hat Schubert im Liede das Relief der Begleitung zur Bedeutung und Wirksamkeit gebracht; er hat durch sie nicht nur den Gesang musikalisch bereichert, sondern ihm auch durch bestimmte charakteristische Züge eine objektive Kraft und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks gegeben. Ohne die Innerlichkeit des Persönlichen einzubüßen, gewann auf diese Art die Melodie eine kräftige epische Haltung und überwand die Beschränktheit des individuell lyrischen Ausdrucks, der bei großem Drange des Ergusses leicht der Gefahr der Eintönigkeit oder Verschwommenheit erliegt.

Uebrigens hat dieses Bestreben, durch die Begleitungsformen eine schärfere Charakteristik und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu erzielen, den großen Liederdichter mitunter auch falsch geleitet und zu grell äußerlichen rhythmischen Tonmalereien verführt. Nicht seine minder bedeutenden Gesänge allein sind es, deren ästhetische Wirkung hiedurch beeinträchtigt wird.

Daß überdies bei einer so reichen Erzeugung wie jener Schubert's im Liede Einiges zu Tage kam, was mehr dem Drange sich auszusprechen, als dem genialen Durchbruche echter Begeisterung sein Entstehen verdankte und daher von untergeordnetem Werthe ist, kann nicht befremden.

Schon vor Schubert hat das Lied durch zwei der größten Tonsetzer aller Zeiten, durch Mozart und Beethoven, eine schöne Vertretung gefunden; aber erst Schubert hat seine ganze Seele und sein ganzes Genie daran gewendet, hat es zu einer eigenthümlichen Schöpfung gemacht und ihm die höchste Bedeutung gegeben. Mögen daher Mozart's „Veilchen" — „Vergißmeinnicht" — „Abendempfindung" als einzeine wundervolle Blüten der Tonlyrik unübertroffen dastehen, möge Beethoven's „Adelaide" Tausende entzückt haben und noch entzücken; es sind eben einzelne, für sich bestehende Tongedichte, aber nicht, wie Schubert's Lieder in ihrer Gesammtheit, eine neue allumfassende Schöpfung, eine volle Welt dessen, was die Menschenbrust an Leid und Freud', an Sehnen und Hoffen, an Traum und Ahnung in sich faßt.

Auch nach Schubert haben Mendelssohn und Schumann herrliche Lieder geschrieben, die bei aller Eigenthümlichkeit ihren Ursprung aus Schubert's Weise nicht verleugnen können; allein sie sind nur vereinzelte Erzeugnisse subjektiver Stimmung, keine Spiegelung einer großen inneren Welt.

Was unserem Schubert die menschliche Singstimme war, das war dem geistvollen Polen Chopin das Klavier. In Chopin's Tongedichten für das Klavier tritt uns dieses mit Recht stets als eines der herrlichsten Organe für die Darstellung polyphoner Tonschöpfungen gepriesene Instrument, als eine Individualität von ganz eigenthümlicher Schönheit und Ausdrucksfähigkeit entgegen. Chopin ist der Zauberer, welchem die Seele des Klaviers ihre geheimsten und eigensten Reize offenbart; liebevoll hat es sich ihm ergeben; er mag auf der Oberfläche tändeln oder sich in die Tiefen versenken, stets findet er ein williges Entgegenkommen. Wenn die großen Instrumentalisten der neueren Zeit es sich zu einer Hauptaufgabe gemacht haben, die Individualität eines jeden Instrumentes und den Gehalt seiner Klangfarbe zu studiren und zu neuen

Wirkungen im Großen auszubeuten, so kann man Chopin als denjenigen bezeichnen, der das selbständige Sprachorgan des Klaviers erkannt und zur Entfaltung gebracht hat; durch seine Schöpfungen wurde es zu einer Individualität.

Chopin's Seele war zu reich an Inhalt, als daß ihr ein Instrument, auf dem man nur singen kann, genügt hätte; sie bedurfte der polyphonen Macht, um sich ganz und voll auszusprechen. Er war aber doch wieder zu krankhaft reizbar, um sich in tiefe Studien und angestrengte Arbeiten für den mehrstimmigen Instrumentalsatz einzulassen; das Klavier allein war geschaffen, seinem Drange den rechten Spielraum zu bieten und das Gepräge seiner schwärmenden Phantasie in kaleidoskopisch wechselnden Gestaltungen aufzunehmen.

Chopin's melancholisch-schwärmerische Grundstimmung spricht sich in allen seinen Tonwerken vorherrschend aus und hält auch seine heiteren Rhythmen am Zügel. Da er eine durchaus edle, nach dem Ideale schmachtende, aber schwache, in den Sinnenzauber verstrickte, von den Versagungen und dem Zwiespalte des Lebens tief aufgeregte Natur ist, so machen auch seine Tonwerke uns meist einen poetischen, aber selten einen künstlerisch vollkommen befriedigenden Eindruck; die Unruhe in denselben theilt sich uns mit und wir versinken zumeist in einen reizenden Traum, dessen nahes Entfliehen wir ahnen und schmerzlich empfinden. Seine Melodie ist allerdings etwas monoton; aber von einem eigenthümlichen, oft bezwingenden seelischen Reize; seine Arabesken und Rhythmen sind stets von anregender Art und bilden reiche, anziehende Illustrationen seines Gesanges.

Nach dem Gesagten ist es nicht die Aehnlichkeit der geistigen Richtung oder künstlerischen Weise der genannten zwei Tonsetzer, welche ihre Nebeneinanderstellung rechtfertigen kann und soll, sondern nur der Umstand, daß der Liederdichter Schubert der menschlichen Singstimme, die objektiv, als Werkzeug der Tonkunst, wie kein anderes eine kosmopolitische Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit des Ausdrucks und der Schönheit entfaltet, ihren subjektiven Zauber, ihr gleichsam persönliches Seelengeheimniß abgelauscht hat, während Chopin dem Klavier, das in seiner objektiven Bedeutung und Wirksamkeit den größten Meistern der Tonkunst zu ihren herrlichsten Inspirationen willig gedient hat, den Gürtel seiner eigensten subjektiven Reize zu lösen wußte.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

29. März — 5. April: Geschlossen. — 6. — 9. April: „Die Widerspänstige". — „Medea" (Frl. Janauschek aus Dresden a. G.) — „Der Königslieutenant". — „Iphigenia auf Tauris" (Frl. Janauschek).

Die Gastin, der wir diesmal im Repertoir des Burgtheaters begegnen, war früher längere Zeit hindurch die hervorragendste Kraft, der verwöhnte Liebling und die zeitweise Repertoirbeherrscherin des Theaters zu Frankfurt a. M. Von dort kam sie schon vor dreizehn Jahren zu einem Gastspiel an's Burgtheater, welches, wenn wir nicht irren, ohne besonderen Erfolg vor sich ging. Seitdem haben die mannigfachen Wirren und Skandale der Frankfurter Theaterwirthschaft Frl. Janauschek veranlaßt das dortige Theater zu verlassen, und sie hat nunmehr in Dresden eines jener Engagements gefunden, welche mehr einem Paß zu Gastspielreisen, als einem Anstellungsdekrete gleichen. Als Künstlerin, deren weiteren Ruf mehrfache Gastspiele in verschiedenen Städten, zuletzt in München, begründet haben, hat Frl. Janauschek nun auch am Burgtheater zum zweiten Male ihr Glück versucht, und der Erfolg, namentlich ihres ersten Auftretens, war ein nicht unbedeutender.

Die Mittel der Gastin und die Technik ihres Spiels sind leicht zu schildern. Ihre Gestalt ist nichts weniger als imponirend oder gewinnend, der Gesichtsausdruck dagegen verräth Geist und Feuer. Die Körperhaltung ist nicht immer korrekt, namentlich aber das öftere Beugen des Kopfes unschön, die Geberden sicher, ausdrucksvoll, mitunter jedoch über daß richtige Maß hinausgreifend, wie z. B. das Ausstrecken des Armes mit übermäßiger Anspannung der Muskel. Das Organ frapplirt durch sein tiefes Timbre, es scheint manchmal sehr fest und sicher, dann wieder ungleich und zum Ueberschlagen des Tones hinneigend, es scheint nicht stark und trägt doch weit, ausgenommen, wo die Schauspielerin die Endsylben fallen läßt, wie sie es als Iphigenia fortwährend gethan. Die Aussprache ist nicht frei von slavischem Akzent, dagegen aber sehr deutlich, die Deklamation mitunter äußerst sorgsam abgewogen, zuweilen aber dadurch beeinträchtigt, daß die Endsylbe des einen Wortes in die Anfangssylbe des folgenden verschwindet. Alles in Allem genommen: die vorhandenen Mittel und erworbenen Fertigkeiten halten den Unebenheiten und Mängeln die Wage.

Schwerer wird es sein, nach den zwei ersten Rollen den künstlerischen Fond und die faktische Leistungsfähigkeit der Gastin abzuschätzen. Ihre Medea war jedenfalls eine viel reifere Schöpfung als ihre Iphigenia. Dort schien sie heimisch, hier experimentirte sie, dort sicher ihrer selbst und ihrer Mittel, hier ängstlich und aus Aengstlichkeit oft übertreibend. Ihre Medea war eine Leistung, in welcher die Intelligenz vorherrschte: das still Lauernde in Medeens Wesen, die vom Unglück erzeugte Bitterkeit und die verhaltene Leidenschaft kamen in Frl. Janauschek's überhaupt sorgsam angelegtem Spiel zu wohlberechneter, ja zu stylvoll detaillirter Ausprägung. Dagegen fehlte es dem „Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft" an Unmittelbarkeit; man gewann nicht die Ueberzeugung eine Seele vor sich zu haben, deren innerste Gefühle nach langer gewaltsamer Niederhaltung und verzweiflungsvollem Kampfe mit der Innen- und Außenwelt sich in vernichtender Weise loslösen und befreien.

Während aber Frl. Janauschek immerhin als Medea ganz so zu sagen in ihrer Rolle lebte, sich mit ihr identifizirt hatte, störte an ihrer Iphigenia durchgehends das künstlich Erstrebte, und auch mitunter nicht Erstrebte ihrer Darstellung. Mit Ausnahme von Details, wie das Parzenlied und Einiges im fünften Akte, dem Könige gegenüber, fanden wir diese Leistung völlig stylos, äußerst ungleich und unruhig in Miene und Geberde, in Haltung und Rede. Was aber daran stylvoll sein wollte, das gerade war das Aergste, denn es erschien gemacht, gekünstelt oder übertrieben, es war nur wohlberechnete Pose und Betonung, es war nicht so weit mit dem Wesen der Künstlerin verschmolzen, daß man es für echte Größe, innere Ruhe, natürliches Schönheitsgefühl halten konnte. Welchen Aufwand an körperlichem Adel und seelischer Klarheit verlangt aber auch diese in wunderbar ruhigem Glanze himmelan schreitende Gestalt, um in schauspielerischer Ausführung der Dichtung ebenbürtig zu werden! Man kann eine Künstlerin von bedeutender Intelligenz und vielen trefflichen Eigenschaften sein, und dabei doch gerade die Goethe'sche Iphigenie nicht spielen können.

Die Gesammtvorstellungen der „Medea" wie der „Iphigenia" waren, wenn man das relative Ungewohntsein unserer Schauspieler auf griechischem Felde berücksichtigt, gelungen zu nennen. Hr. Wagner, als Jason etwas schwer an der Erde haftend, erhob sich als Orest zu seltenem Schwung der Rede. Frl. Bognar war eine recht anmuthige Kreusa, namentlich entwickelte sie in ihrer Szene mit Jason eine wohlthuend unbefangene Herzlichkeit. Hr. Franz gab den Kreon in würdigem Tone und spielte auch den Arkas diesmal mit der wünschenswerthen einfachen Wärme. Hr. Förster spricht den Thoas wie bekannt vortrefflich, und auch Hr. Sonnenthal, der als Pylades diesmal auch besser aussah, spielte mit Eifer und Verständniß.

Operntheater.

29. März — 5. April: Geschlossen. 6. — 9. April: „Lucia von Lammermoor" (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Schmid statt „Don Juan" eingeschoben). — „Hernani" (Elvira: Fr. Fabbri-Mulder a. G., König Karl: Hr. v. Bignio). — „Gisella" (Frl. Friedberg a. G.) — „Maria von Rohan" und „Die Marketenderin".

Mit einer Abänderung hat das Operntheater nach den Osterferien begonnen. Man war genöthigt, statt des ewig jungen „Don Juan" die schnell gealterte „Lucia", die eben jetzt an der Donau durch den Lerchenton der Patti aufgefrischt wurde, in bekannter Besetzung vorzuführen. Uebrigens gaben sich Frl. Wildauer, die HH. Ander, Beck und Mayerhofer redlich Mühe ihr Bestes zu leisten, was ihnen auch verhältnißmäßig ganz wohl gelang. Namentlich zeichnete sich an dem Abende Hr. Ander durch künstlerisch abgerundeten und seelenvollen Vortrag aus.

Tags darauf debütirte der vom vorigen Sommer bekannte Baryonist Hr. v. Bignio und gastirte Fr. Fabbri-Mulder in Verdi's „Hernani", worüber uns folgendermaßen berichtet wird.

„Das Gast-Debut der Fr. Fabbri-Mulder und die Antritts-Leistung des neuengagirten Baryton's Hrn. Bignio, in Verdi's „Hernani" hatten einen günstigen Erfolg. Namentlich schien die erstere das Publikum im Sturm erobert zu haben; denn gleich nach der ersten Arie wurde sie drei Mal gerufen. Der Hauptantheil an diesem Erfolge gebührt ihrer zwar nicht mehr jugendfrischen, aber kräftigen und besonders in der Höhe schönen und klangvollen Stimme. Ihr Vortrag hat Feuer und zeugt von Routine, aber es fehlt die Innerlichkeit, die gleichmäßige Durchbildung und mitunter auch das rechte Maß; ihre Erscheinung ist angenehm, ihr Spiel von wenig künstlerischem Gepräge. — Hr. v. Bignio besitzt eine sympathische Stimme und singt mit wohlthuender Empfindung, besonders gelang ihm das Weiche, Zarte; sein Spiel ist wenig gewandt, aber anständig. Obwohl freundlich behandelt, hatte er

bei dem Publikum doch offenbar mit der Erinnerung an Hrn. Beck zu kämpfen.“

Auch der dritte Abend nach Ostern brachte uns ein Gastspiel, diesmal aber ein getanztes. Frl. Friedberg, deren Mitwirkung momentan die Abwesenheit unserer ersten Tänzerin vergessen machen soll, ist eine durch ihren kraftvoll schönen Körperbau imponirende Erscheinung, welche mit einem gewissen Grad von Talent, den ihre weiteren Leistungen wohl erst näher werden bezeichnen lassen, jedenfalls eine bedeutende Routine und Kunstfertigkeit verbindet. Ihre Mimik ist ziemlich ausdrucksvoll und die Hauptmomente der (bekanntlich sehr effektvollen) Rolle kamen in deutlicher Ausprägung zur Geltung. In der Schlußszene des zweiten Aktes war der Ausdruck sehnsüchtig verzweifelnden Schmerzes der Willis, die beim herannahenden Frührothe den Geliebten auf immer verlassen muß, und drei Mal noch vergeblich aus den Blumen, in die sie versinkt, sich ihm zuwendet, von ergreifender Wirkung. Weniger gelang es dem Gaste die feinen Uebergänge im Wechsel der Stimmungen (im ersten Akte) mit der wünschenswerthen Feinheit und Deutlichkeit zu markiren. Auch störte mitunter eine oder die andere etwas gar „realistische“ Bewegung, namentlich aber gleich Anfangs die sonderbare Art, ihre Geringschätzung gegen den Förster mit einer Fußgeberde häßlichster Gattung auszudrücken. Frl. Friedberg neigt überhaupt zur Derbheit, auch in ihrem Tanze, dem wir den Mangel an schnellfüßiger Grazie und zierlichem Fußpassagenwerk williger nachsehen könnten, wenn das Fräulein die Vorzüge ihrer Gestalt zur Ausbildung ihres Tanzes im großen, breiten, plastischen Style benützt hätte, während sie sich wenigstens diesmal fast ausschließlich auf, mitunter originelle, oft aber auch unschöne, Krafttouren beschränkte. Frl. Friedberg fand übrigens vielen Beifall von Seite des zahlreich versammelten Publikums.

Die vierte Vorstellung nach Ostern endlich verdient insofern berührt zu werden, als an diesem Abende die bisher als die Vorstellung ausfüllend betrachtete Oper „Maria von Rohan“ von dem kleinen Ballet „Die Marketenderin“ gefolgt war. Eine wenig passende Zusammenstellung. Daß man im Operntheater das Allereinfachste am allerwenigsten begreifen will! Z. B., daß kurze zweiaktige (komische) Opern mit einem kleinen Ballet, oder ein etwas längeres Ballet mit einer einaktigen Operette sich am besten zu einander fügen würden!

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Valjean.“ Drama in zwei Abtheilungen mit einem Vorspiel nach Viktor Hugo's Roman: „Die Armen und Elenden“, von Charles Hugo. Für die deutsche Bühne bearbeitet von A. Diezmann. Leipzig. Steinacker. 1863.

G. — Das Werkchen ist ein neuer sprechender Beweis, wie vortrefflich sich die Franzosen auf den Effekt verstehen. Der ganze bändereiche Roman dürfte kaum mehr Eindruck machen, als bei guter Darstellung seine dramatische Bearbeitung, die in der uns vorliegenden deutschen ein Bändchen von nicht mehr als 130 Seiten faßt. In knapper Szenenreihe, die aber ihre Wirkung nicht verfehlen kann, führt oder jagt vielmehr der Autor seinen Helden in großen Sprüngen über die Bühne und befleißt sich dabei einer Wortkargheit, die den Birch-Pfeiffern geradezu wie ein Räthsel klingen muß, aber die Lapidarform der Szenerie gewiß nur erhöhen kann. Warum die Aufführung in Frankreich verboten ist, ließe sich vielleicht aus Beziehungen erklären, die zwischen dem Titelhelden und gewissen maßgebenden französischen Persönlichkeiten unschwer herauszufinden wären, wenn nicht der bloße Name des Autors zur Kommentirung genügte. — Wie weit das Verdienst des deutschen Bearbeiters geht, können wir in Ermangelung des Originals nicht beurtheilen; als Uebersetzer dürfte er sich einige Härten haben zu Schulden kommen lassen.

„Deutsche Kämpfe.“ Schauspiel in fünf Akten von A. Königsberg. — Berlin. J. Springer. 1863.

Irren wir nicht, so haben verschiedene Gegenstände im modernen deutschen und österreichischen Staatsleben dem Autor die Feder in die Hand gegeben. Wenigstens wird dadurch das doktrinäre Gepräge, das dem Stücke nicht nur beigemischt ist, sondern es an vielen Stellen beherrscht, zum großen Theil erklärt. Dabei wäre freilich nichts so sehr zu Statten gekommen, als woran es dem Werke vielleicht am meisten gebricht, eine sorgsame Charakterzeichnung und vornehmlich Entwicklung der Hauptgestalten. Der Hr. Autor kann zuviel auf die Geschichtskenntniß seiner Leser. Wir werden erst spät durch eine theoretische Expektoration Barbarossa's über seine hoch gehenden politischen Tendenzen und fast nur im Vorbeigehen über den im Charakter Heinrich's liegen sollenden Grund zu dessen Opposition gegen den Kaiser unterrichtet. Mathildens konsequente Haltung als Gattin des Sachsen-Herzogs bleibt uns in Anbetracht ihrer ausgesprochenen Neigung zu Otto ein nicht recht einleuchtendes Faktum, und Otto zeigt gleich bei seinem ersten Auftreten eine Anwandlung von kindischem Wesen, welche im weitern Verlauf durch nichts mehr gerechtfertigt wird. So ganz respektabel auch die Ansprüche all dieser Personen auf unsere Achtung im fünften Akte sein mögen, so sehr müssen sie oder vielmehr der Hr. Autor es uns verzeihen, daß wir sie durch die früheren vier ziemlich theilnahmslos begleiten. Der Mangel an lebendiger Motivirung läßt uns eben aus unserer Kälte nicht heraustreten. — Wenn wir hiemit eine scharfe Kritik geübt haben, so hielten wir uns zu einer solchen durch das aus dem Ganzen herausleuchtende

Talent des Verfassers verpflichtet, das sich in der Art und Weise, wie er die Gegensätze zu gruppiren weiß, und der lebendigen und humorvollen Zeichnung des Pommerfürsten ausspricht. Der oben gerügte Mangel dürfte sich durch eine reichere und reifere Lebenserfahrung bald vermindern. „Grün ist des Lebens gold'ner Baum".

Gesammelte Schriften von Hector Berlioz. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl. I. Bd. A travers chants. 1. Lfrg. — Leipzig G. Heinze. 1863.

Mit dem Original des vorgenannten Werkes wurden die Leser der „Recensionen" bereits früher in einem eingehenden Artikel bekannt gemacht. Wir haben es hier blos mit der deutschen Uebersetzung zu thun, die eine sorgliche, und wie es scheint, nur zu sorgliche Hand verrüth. Es wollte uns beim Lesen bedünken, als habe der Uebersetzer durch eine Scylla und Charybdis hindurchlaviren wollen, ohne einer von beiden zu verfallen, und habe eben deßhalb bald der einen, bald der andern kleine Opfer gebracht. Auf der einen Seite wollte er möglichst treu, und auf der andern doch auch wieder möglichst frei im Ausdruck sein; dadurch wurde die Uebersetzung zwar korrekt, ermangelt aber da und dort der eleganten Glätte. Säße wie (S. 57.) „Das Finale ist geistsprühend" sollten vermieden werden. — Fehler dagegen wie Thimothens (S. 5.), Sapho (S. 13) fallen wohl nur dem Setzer zur Last.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („König Lear". Novitäten.) Im k. Schauspiel kam neueinstudirt: „König Lear" mit Hrn. Döring in der Titelrolle zur Aufführung. Der Künstler hatte nicht sehr gut memorirt, und seiner Darstellung fehlt das Unerläßlichste: Größe. Dagegen brachte er die Vaterliebe Lear's zu recht ergreifender Wirkung. Es dürfte von Einsicht zeugen, wenn Hr. Döring künftig dergleichen Rollen ungespielt ließe, die nimmer seinen Künstlerruf erhöhen können. Frl. Pellet: Cordelia; Hr. Hendrichs: Edgar; Hr. Grua: Gloster. Das Zusammenspiel genügte. Am 5. April war von einem kleinen Lustspiel: „Mylord Cartouche" Leseprobe; auch soll ein Schauspiel: „Königin Bella" von Ch. Birch-Pfeiffer angenommen sein. — Im der k. Oper engagirt: Frl. Gericke. — Die Charwoche brachte der Wilhelmstadt zwei Gäste vom Wiener Hoftheater: Frl. Wolter, die als Jane Eyre, Adrienne Lecouvreur, Katharina von Rosen („Bürgerlich und Romantisch"), Gertrude („Graf Waldemar"), und Hrn. Sonnenthal, der als Lord Rochester, Baron Ringelstern, Michonnet, Waldemar auftrat, und die beide sehr freundlich von Seiten des Publikums aufgenommen wurden. Neu: „Ein geadelter Kaufmann". — Im der Victoria neu: „Bernhard von Weimar"; „Napoleon I., vier verhängnißvolle Tage aus seinem Leben". — Bei Wallner gaben die HH. Pätsch und Bellosa, von Gotha, zwei Gastrollen in Gerstäcker's zum ersten Mal gegebenen „Wilderer". Engagirt: Hr. Lipsky. — Bei Meyfel neu: „Moses und die Propheten"; bei Callenbach: „Der schwarze Wilhelm", „Waldlieschen, oder die Tochter der Freiheit"; bei Kroll: „Paragraph Fünf"; in der Vorstadt: „Handwerk und Studium, oder: Schuster bleib beim Leisten".

W. K. **Brünn.** (Wohlthätigkeits-Akademie. — Wiener Sänger. — Männergesangverein. — Hr. Lewinsky.) Eine Konzertüberfluthung, wie solche Wien jedes Jahr zu überstehen hat, ist in Brünn, ich könnte beinahe sagen, glücklicher Weise nicht zu fürchten. Wenigstens war Brünn bes. nders in der vorjährigen Saison sehr ruhig. Jetzt aber ist es anders geworden. Nicht nur der Musikverein rüstet sich wieder zum zweiten Kampfe gegen die im Allgemeinen herrschende musikalische Geschmacklosigkeit, auch Konzerte drängen sich jetzt, und zwei Abende nach einander hatte Referent Gelegenheit etwas von den Annehmlichkeiten einer Konzertsaison zu genießen, der Besedа-Produktion und einiger Liedertafeln nicht zu gedenken. Bei dem am 25. März veranstalteten Wohlthätigkeitskonzerte wirkten nicht weniger als fünf Mitglieder des Wiener Hofoperntheaters und zwar Frl. Destinn, die HH. Schmidt, Neumann und Gebrüder Doppler mit. Was das Programm von diesem Konzerte, welches eilf Nummern aufweist, anbelangt, so hatten wir keinen Grund über dasselbe erstrent zu sein, denn es enthielt kaum ein hervorragendes Tonstück. — Hr. Schmidt, hier von seinem theatralischen Wirken auf das vortheilhafteste bekannt, sang das Donizetti'sche Lied „Der Renegat", Arie aus der Oper „Lalla Rookh" von Felicien David und als Zugabe noch „Den Trompeter." Die prachtvolle Stimme dieses Künstlers erschien noch immer so frisch und metallisch klingend wie vor mehreren Jahren, wo ihn das Publikum als Komthur in Halévy's „Jüdin" und als Marcell bewunderte. Sein gefühlvoller, durchdachter Vortrag ist anerkannt; aufgefallen ist es aber, daß Hr. Schmidt gerade eine so große „Passion" auf den „Renegaten" hat, der hier schon wiederholt aufgetischt wurde. Die Brüder Doppler waren eine ganz neue Erscheinung. Das Zusammenspiel der Künstler war meisterhaft. Frl. Destinn sang „An die Leyer" von Schubert, „Bertranen" von Esser und im Duett aus „Belisar", welches letztere lieber hätte ganz wegbleiben können. Die Sängerin entwickelte in manchen Stellen einen ausdrucksvollen Vortrag. Hr. Neumann endlich, hier noch ganz unbekannt, sang mit seinem klingenden, jedoch schwachen Bariton Schubert's „Trockene Blumen" und eine Romanze aus „Dom Sebastian", letztere mit Ausdruck. Ganz präzise spielte eine Militärkapelle die Ouvertüren zu Nikolai's „Lustige Weiber von Windsor" und zu „Raimond" von Thomas. — Am vorhergehenden Abende veranstaltete der hierortige Männergesangverein eine Liedertafel zu Ehren der mährischen Landtagsabgeordneten. Der Männergesangverein steht bei dem hiesigen Publikum in sehr gutem Kredite, und seine Produktionen werden stets zahlreich besucht. Wieder waren es elf obligate und zwei auf Verlangen zugegebene Nummern, welche der Berichterstatter zu hören bekam. Die Produktion dauerte von 8 bis 11 Uhr! Lützow's „Wilde Jagd" und „Vorwärts in die Schenke" waren in der Ausführung am gelungensten, feine Schattirung, genaues Beobachten des Forte und Piano brachten eine sehr günstige Wirkung hervor, so daß der letztgenannte Chor wie-

derholt werden mußte. Die beiden Chormeister Wutschek und Debois dirigiren mit Eifer und redlichem Willen. Von den Solapiecen war das Trinklied (Baritan) mit Chor aus Lortzing's „Undine", zu manoton vorgetragen, von keinem Erfolge begleitet. Das Gumbert'sche Lied „Ach bitt' euch liebe Vögelein", mit welchem die Brünner wirklich geplagt werden, sang der Tenorist Hr. Kellner mit weicher Stimme befriedigend. Allgemeinen Beifall erhielt das von Hrn. Gutenthal dargetragene Gedicht „Die Worte und ihre Verbindung" und das mit vielen politischen Anspielungen gewürzte Kouplet. — Im Theater wurde in der letzten Woche das einfärmige Repertoir durch ein Gastspiel des Hofschauspielers Hrn. Lewinsky, welcher den Mephisto bei ausverkauftem Hause spielte, unterbrochen. Hr. Lewinsky konnte die Ueberzeugung gewinnen, daß die hierortigen Bühnenfreunde ihm, der sich hier als Anfänger durch Schauspiel, Posse, Oper und Ballet durchgearbeitet und zum Tragöden emporgeschwungen hat, warme Sympathien bewahrt haben.

*** **Stuttgart.** („Die Rose von Erin". Personalnotizen.) Wie ich Ihnen in der Korrespondenz Nr. 11, S. 174 d. Jahrganges berichtet, ist diese Oper Anfangs März zwei Mal mit Beifall in Szene gegangen, und auch eine dritte, seither erfolgte Aufführung wurde ziemlich günstig aufgenommen. Ein paar Striche, die das letzte Mal angebracht wurden, kann man nur aus vollem Herzen billigen, und ich zweifle nicht, daß sich die Novität auf dem Repertoir hält. Freilich erreicht der Erfolg weitaus nicht den der „Kreuzfahrer". Aber immerhin hat uns diese Saison denn doch endlich wieder einmal etwas Neues gebracht; das wahrhaft chronisch gewordene Einerlei ist unterbrochen und uns diesmal ziemlich früh Gelegenheit geboten worden ein neues Werk, das sich in London eines überraschenden Erfolges zu erfreuen gehabt, das Produkt eines Landsmannes kennen zu lernen. Ueber das Textbuch ist wenig Gutes zu berichten. Weder in der Anlage, noch in der Ausführung bietet es dem Komponisten ein zur musikalischen Behandlung geeignetes Material. Zu diesem überdies ziemlich ungenießbar übersetzten Libretta hat Julius Benedict eine Musik geschrieben, die sich durch eine Menge von einzelnen melodiösen und harmonischen Schönheiten vortheilhaft vor mancher Produktion der neuesten Zeit hervortut, welcher aber doch der einheitliche Charakter mangelt, ohne den wir uns kein wahrhaftes Kunstwerk denken können. Benedict schreibt in erster Linie für die Engländer, seine zweiten Landsleute; sie sind im musikalischen Schaffen zurück, lauschen aber mit Begeisterung den Werken der Deutschen, Italiener und Franzosen. Von der Musik aller dieser Nationen enthält nun die „Rose von Erin" etwas. Abgesehen hievon, zeigt die Art und Weise der Instrumentirung sowohl, als die Behandlung der Singstimme und insbesondere auch die geschickte Verflechtung von irischen Nationalmelodien den gewandten Musiker, der seinen Lehrern C. M. v. Weber und Hummel keine Schande macht. Auch von der heut zu Tage bei Komponisten so beliebten Maxime, zwanglose Anlehen bei Kollegen zu machen, hält sich der Komponist der „Rose von Erin" ziemlich fern; er erinnert wohl hie und da an Weber, aber es ist mehr die Aehnlichkeit des Styls, als die Gleichheit des Rhythmus oder gar der Melodie. — Was die hiesige Aufführung betrifft, so war die Leistung des Hrn. Schütky (Sullivan) in Gesang und Spiel gleich hervorragend und kann als musterhaft bezeichnet werden. Hr. Sontheim (Henry), brachte Einzelnes zu voller Geltung, war aber im Ganzen offenbar nicht recht bei der Sache und in der äußern Erscheinung viel zu grobkörnig. Hr. Jäger sang den Myles recht hübsch, beging aber den Fehler, das komische Element seiner Rolle etwas ungebührlich in den Vordergrund zu stellen. Fr. Marlow, deren mittlere und untere Töne in den letzten Monaten ziemlich gelitten haben, wirkte einige Mal durch ihre angenehme Höhe; doch ist sie für die Rara nicht mehr jung genug, und es fehlt ihr bei dieser Rolle an jeder Gelegenheit, durch ihre Koloratur zu glänzen. In den kleineren Partien wirkten die Damen Jäger, Eder, die HH. Lipp und Bohrer verdienstlich mit, während die Uebrigen unbedeutend waren. Das Orchester, die beiden ersten Male unter Leitung des Komponisten, das dritte Mal unter Eckert, war gleich dem Singchor tadellos, und nur die äußere Ausstattung der Entwicklungsszene machte jedes Mal einen mehr lächerlichen als ergreifenden Eindruck. Ueberhaupt, wo es nicht an bloßen schönen Malereien und Kastümen genügt, wo eine tüchtige Maschinerie erfordert wird, läßt unser Theater sehr viel zu wünschen übrig. — Vorerst verlautet von weiteren Novitäten nichts; der „Tannhäuser" wurde seit meinem letzten Bericht in Nr. 12 abermals unter theilweise großem Enthusiasmus wiederholt; eine Wiederholung der seit 1. Februar nicht mehr gegebenen „Eurhanthe" läßt immer noch auf sich warten. Die nächsten Monate sollen verschiedene längere und kürzere Gastspiele von Sängerinnen bringen, da Fr. Eiswaldt, wie man hört, bald ausscheiden wird und als Ersatz für sie Frl. Limbach, vom Kaitheater in Wien, welche auch bereits aufgetreten ist, engagirt werden soll. Auch für Fr. Leisinger und Fr. Jäger dürfte bevorstehender Familienereignisse halber demnächst zeitweiser Ersatz nothwendig werden.

Kleine Chronik.

R. v. Hornstein in München hat eine komische Operette „Page Cecil" (Text von einem Wiener Schriftsteller) verfaßt. Von demselben Komponisten liegt uns ein Heft Lieder unter dem Titel „Canzionero" vor, auf das wir zurückkommen werden.

Am 27., 28. und 29. Mai findet in Königsberg das dreitägige dritte Musikfest statt, zu welchem Anton Rubinstein aus Petersburg als Dirigent berufen worden ist.

Die Londoner Opernsaison hat nach Ostern im Royal Italian Opera Covent-Garden mit Auber's „Stummen von Portici" (in England „Masaniello" betitelt) ihren Anfang genommen. Unter den für dieses Theater engagirten Sängerinnen bemerkt man die Namen: Adelina Patti, Antanietta Fricci (aus Wien), Mad. Miolan-Carvalho, Mlle. Fioretti (vor einigen Jahren bei der italienischen

Oper in Wien), Pauline Lucca, u. a. m. — Her Majesty's Theater wird mit Verdi's „Trovatore“ eröffnet, in welchem die Tietjens und die Alboni und Giuglini singen. — Am 1. Mai singt Fr. Goldschmidt-Lind in St. James's Hall zu einem wohlthätigen Zweck in einer Händel'schen Kantate: „L'Allegro ed il Pensieroso“ (Text von Milton.)

Deutsches Schauspiel in Rotterdam. Ein Hr. Dietz beabsichtigt, wie der „Rotterdamer Courant“ meldet, in Rotterdam in dem neuen „Schaumbourgsaal“ vom 1. September 1863 bis 1. Mai 1864, 48 deutsche Vorstellungen zu geben, und will zu diesem Behufe die Matadore deutscher Schauspielkunst zu Gastspielen engagiren, nämlich Dawison, Emil Devrient, Döring, Ludwig Löwe, die Seebach, Kierschner und Charlotte Wolter. Unter den zur Aufführung bestimmten Stücken befinden sich „Nathan der Weise“, „Minna von Barnhelm“, „Faust“, „Egmont“, „Die Räuber“, „Fiesko“, „Don Carlos“, „Maria Stuart“, „Hamlet“, „Othello“, „Coriolan“, „Uriel Acosta“, „Das Urbild des Tartüffe“, „Die Karlsschüler“, „Essex“ ꝛc. ꝛc. — Es wird hier nicht gesagt, ob der Herr Unternehmer, der sonderbarer Weise Fr. Kierschner zu den „Matadoren deutscher Schauspielkunst“ zu zählen scheint, diese „Matadore“ der Reihe nach oder gleichzeitig seinem Publikum vorführen will.

Ein neues Possentheater in München. Der „Isarzeitung“ zufolge soll der Organisationsplan des gegenwärtigen Vorstandes der Münchner Hofbühne, Hrn. Intendanzrath Schmitt, die kgl. Genehmigung erhalten haben, wonach u. A. ein besonderes, vorherrschend dem Singspiel und der Posse gewidmetes Theater errichtet werden soll, das der Hoftheaterleitung unterstellt wird.

Balfe, der Komponist der Opern „Die vier Haimonskinder“ und „Die Zigeunerin“, hat soeben eine neue Oper „The armourer of Nantes“ vollendet, welche in der englischen Oper in London zur Aufführung kommt.

Therese Tietjens ist von ihrem äußerst erfolgreichen Gastspiele im San-Carlotheater in Neapel wieder nach London zurückgekehrt, wo sie, wie weiter oben in der Londoner Notiz bemerkt, als Leonore im „Troubadour“ debütiren wird.

Drei der berühmtesten französischen Schauspieler verlassen die Bühne: der 70jährige Samson, von der Comédie-française, der Lehrer der Rachel, der Rector der Pariser Theater; der Heldenspieler Frederic Lemaitre, der französischen Kunst, 65 Jahre alt, und der 69jährige Komiker Arnal.

Für das ungarische Nationaltheater in Pest hat Ormay, Mitglied dieser Bühne den Text zu Gounod's „Faust“ übersetzt, welche Oper am 20. April dort in Szene gehen soll.

J. A. Riese, ein Theaterfreund der seltensten Art, vielleicht einzig in der Ausdauer seiner Liebhaberei und in der Sorgsamkeit seines Sammelgeistes, ist am 5. d. M. in Berlin gestorben. Seit mehr als einem halben Jahrhundert war das Theater seine Welt. Ursprünglich ein fast leidenschaftlicher Partisan der königl. Bühne, dehnte er seine Theilnahme später auch auf alle Privat-Unternehmungen aus, und es hat wohl keine neue Aufführung, kein Gastdebut stattgefunden, bei welchen er nicht anwesend war. Interessant sind seine Sammlungen, welche hauptsächlich aus speziellen Aufzeichnungen über sämmtliche theatralische Aufführungen in Berlin seit mehr als fünfzig Jahren bestehen. Mit der ihm eigenen Zuvorkommenheit war er stets bereit, aus diesem reichen Material Auszüge zu verabfolgen. Die große Liebenswürdigkeit und echte Humanität seines Charakters, seine diskrete Aufmerksamkeit gegen Freunde, die rücksichtsvollste Schonung endlich waren Eigenschaften, welche ihn zu einer überall gern gesehenen Persönlichkeit machten.

Das deutsche und das czechische Theater in Prag. Der „Prager Morgenpost“ entnehmen wir die nachstehende vergleichende Darstellung der Voranschläge für das deutsche und czechische Theater in Prag: „Die ordentlichen Ausgaben für Besoldungen und Aufschüfe, Emolumente, Pauschalien, Löhnungen, Subventionen, Miethzinse, Remunerationen, Erhaltung der Gebäude, Steuern und Gaben, Pensionen und verschiedene Auslagen betragen im deutschen Landestheater 24,819 fl., im czechischen Theater 29,643 fl. Außerordentliche Ausgaben sind nur für das czechische Theater präliminirt, nämlich für die Neubauten 39,400 fl., so daß die Gesammtausgaben im czechischen Theater 69,043 fl., und für beide Theater 93,362 fl. ö. W. betragen. Die Subvention für den Theaterpächter beträgt bei beiden Theater 10,500 fl.

Direktor Kreibig hat von Linz Abschied genommen und seinen Nachfolgern, den HH. Clement und Neumann Platz gemacht. Die zwei letzten Vorstellungen unter der abgetretenen Direktion waren „Donna Diana“ und ein „Großes Potpourri“ aus Oper und Schauspiel. Hrn. Kreibig zu Ehren wurde ein Abschiedsmahl veranstaltet, bei welchem auch Ludwig Löwe aus Wien zugegen war.

Lokales.

Im Burgtheater spielte vorgestern Frl. Janauschek als dritte Gastrolle, statt der Phädra, die Lessing'sche Orsina, und zwar mit bedeutendem, wohlverdientem Erfolg. Gestern debütirte daselbst Frl. Raabe, zuletzt bei Wallner in Berlin, in zwei Goßmann'schen Rollen. Nächster Woche folgt das Gastspiel eines als sehr tüchtig empfohlenen Schauspielers, Hrn. Guido Lehmann, zuletzt in Brünn engagirt. Er spielt den Doktor in den „Krisen“, den Paul Werner und den Marquis von Seiglière.

Im Opernttheater tauchte vorgestern plötzlich ein neuer Tenorist auf. Er heißt Dalfy und sang den Gomez im „Nachtlager“. — Das Engagement des Hrn. Wachtel auf fünf Jahre um den fabelhaften Preis von 18,000 Gulden jährlich, soll bereits definitiv entschieden sein Der Sänger wird im September seinen Eintritt halten.

Wagner's „Tristan und Isolde“ ist nun wieder auf unbestimmte Zeit, im günstigsten Fall auf den Anfang der nächsten Saison verschoben, — nachdem das Operntheater diese ganze Saison daran studirt — 57 Proben davon abgehalten — und Manches darüber versäumt hat

S. H. Mosenthal hat vor Kurzem ein Exemplar seiner „Deutschen Komödianten“ dem Kaiser überreicht und hierauf eine Brillantnadel, begleitet von einem Schreiben des Staatsministers zugestellt erhalten.

H—l. — **Die Gebrüder Doppler** veranstalteten in den Abendstunden des 6. April im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde ein Konzert. Die Meisterschaft der beiden Herren ist so anerkannt, daß wir uns auf die Bemerkung beschränkrn können, daß sowohl den vollendeten Vorträgen der Herren Doppler (Konzert in D-moll, Phantasie „Souvenir d'Hongrie“ und „Carnaval de Venise“, insgesammt für zwei Flöten mit Klavierbegleitung und von der Kompostition der Konzertgebee) als dem musterggiltigrm Gesange des Frl. Bochkolz-Falconi, nomentlich dem Vortrage des Schottenwolzers aus „Diworah“, begeisterter Beifall zu Theil wurde, so wie auch Hr. Panzer für den grdrigenen Vorteag der Löwe'schen Balladr „Prinz Eugen“ und Fr. Markhl-Wiswe für jenen der G-moll-Sonate von Schumann lebhafte Anrrkennung ernteten. Das Konzert war sehr brsucht. Hr. Dunkl begleitete am Klavier.

Die Pianistin Frl. v. Asten gab vorgesteen Abends im Streicher'schen Salon ein Konzert, an welchem, wie wir aus dem sehr anziehend zusammengestellten Programme ersehen, die HH. Brahms, Hellmesberger, Lewy und Dubetz thätigen Antheil nahmen. Als Novität kamen bei dieser Gelegenheit zwei Frauenchöre (mit Harfen- und Horn-Begleitung) von Brahms zur Aufführung.

Die italienische „Don Juan“-Vorstellung im Corltheater, mit der Lasont und Potti, als Anna und Zerlina hat gestern stattgefunden.

Frl. Patti hat am Ostersonntag bei den Augustineen eine kleine Einlage zum musikalischen Hochamt gesungen, was zu einem außergewöhnlichen Menschengedränge Anlaß gegeben haben soll. Die Sängerin wäre beim Herausgehen bold erdrückt worden.

G. — **Die Fürst'sche Singspielhalle** im Prater wurde am Ostermontag wieder eröffnet. Quantitativ bleibt sie hinter dem im vorigen Sommer Erleisteten nicht nur nicht zurück, sondern nimmt auch einen bedeutenden Anlauf, dasselbe zu überbirtrn. Hr. Fürst führte im Eröffnungsspiel dem Publikum zwölf Damen und eben so viel Herren vor, und hatte damit sein Peefanal noch nicht erschöpft. Auch die sieben vorgeführten Stück lassen auf ein hübsch reich ausgestattetes Repertoir schließen Ein Urtheil über das Quale jedoch wollen wir uns anfheben und begnügen uns mit der Bemerkung, daß Sentimentalitäten hener im Prater nicht mehr Anklang finden dürften als im vorigen Jahr. — Unter dem weiblichen Personale befinden sich wieder einige hübsche Erscheinungen, sawie auch die Frl. Milaschek und Voll, erstere im Grsang, letztere im Spiel, viel Beifall fanden. — Hen. Fürst selbst brachte das Publikum die alten Sympathien entgegen.

G. — **Im Carltheater** ging am 10. d. ein neues Kaiser'sches Stück: „Ein grober Freund“, Charakterbild in vier Akten über die Bretter und fand, was wir vorausschicken wallen, viel Beifall. Das Sujet, daß ein wahrer Freund nicht immer höflich, und die höflichen meist keine wahren sind, ist allerdings schon etwas olt, und die Behandlung nicht neu, und am Schlusse des ersten Aktes kennt der Zuschauer die ganze folgende Handlung. Aber erstens ist doch wenigstens eine wirkliche Handlung da, die sich vernünftig abspinnt, und zweitens prästirt in einigen Hauptfiguren, vor Allem im Titelhelden ein sehr warmes Leben. Dazu kammt, daß in den letzten Akten zwar nicht das Interesse an der Handlung steigt, aber die Situationen und der Dialog ersscher und anmuthender werden. — Gespielt wurde ganz gut. Hr. Erlefe war in der knarrigen Hülle des ersten Theils seiner Rolle eben so zu Hause, wie er später sich seinen worm und zartfühlenden Freund zuecht zu legen wußte. Aber die Umwandlung in den letzten übereaschte, sie wor ziemlich unvermittelt. Hr. Wilke bemühte sich sichtlich, seiner Rolle einen einheitlichen Charakter zu geben; aber er verfiel wieder häufiger als gut in den Fehler des allzuschnellen Sprechens, wabei denn mannigfache Dialog-Stalperer unvermeidlich waren. Von den übrigen Darstelleen sind noch die Damen Herzag, dir wieder die prächtigste Charge lieferte, und Steger, und die HH. Findeisen und theilweise Steln zu nennen.

Im Kaitheater hat ein einaktiges Stück „Der Danau und der Liebe Wellen“, von Hans Max, am 6. d. M zum ersten Male aufgeführt, Zeitungsnatizen zufolge, eine günstige Aufnahme gefunden. Am 9. debütirte daselbst ein Frl. Sachs in dem Schwank „Glückliche Flitterwochen.“ Gestern endlich brachte dieselbe Bühne eine neue einaktige Posse „Im Gassenladen“ von A. Longer.

Von der Redaktion des „Fremdenblattes“ werden wie zu einer „Berichtigung“ aufgefordert. Sie findet nämlich unter dem Tagesblotte, gegen dessen Doppel-Keitik die „Recensianen“ kürzlichst (Siehe S. 224) zum Kampfe angeregt worden, das „Fremdenblatt“ gemeint und behauptet, daßelbe habe Frl. Patti nie „betrissen“, sondern bloß die Urtheile mehrerer Journole neben einondee gestellt, was — so meint der Patriach — in ähnlicher Weise auch die „Recensianen“ nach Aufführung von neuen Stücken thäten. — Wir erlauben uns dagegen vorläufig nur auf zwei Punkte aufmerksam zu machen. Erstens haben die „Recensionen“ in ihrer jeweiligen „Jouenalschau“ stets rine Zusammenstellung aller Urtheile, der günstigen wie der ungünstigen, mit vollkommener Wahrung des „Gleichrs Recht für Alle“ gegeben. Zweitens aber wird kaum Jemand über die Bedeutung einer Zusammenstellung nur ungünstiger Jouenol-Urtheile über Frl. Patti im Klnklaren sein, wenn er sich erinnert, daß wenige Tage vorher dieselben Spalten von lauter Begeisterung für die genannte Sängerin überflossen. Ueber diesen plötzlichen Umschlag und frin stadtkundiges Motiv wird man wahl keine „Berichtigung“ verlangen.

Briefkasten. 5. — 11. April: „.“, in Stuttgart: Erhalten — ♂ in Berlin: Benützt. — Redaktion des Fremdenblattes: Erledigt — Fr. in Schwerin: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 16. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 19. April 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Mendelssohn's letzte Tage. — Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's. — Schweriner und Prager Theaterbericht. — Aus Mähren und Schlesien. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Frl. Janauschek, Frl. Raabe), Operntheater (Hr. Dalsy, Fr. Fabbri-Mulder). — Korrespondenz-Nachrichten (Mannheim, München, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Mendelssohn's letzte Tage.

Nach dem Englischen des Henry Chorley.

Mitgetheilt von **Alfred v. Wolltzogen.**

Man schreibt nicht gern ein letztes Kapitel *), zumal dann nicht, wenn es sich um den Schluß einer Schilderung von Festtagen handelt, deren jeder durch neue Genüsse bezeichnet war; aber doppelt traurig ist ein solcher Bericht, wenn er zugleich das letzte Zusammensein mit einem Menschen beschreiben soll, dessen Tod im Vollbesitz alles dessen, was das Leben als ein wünschenswerthes Gut erscheinen lassen kann, jeder künftigen Ferienzeit, die auf uns wartet, ihren höchsten Reiz und ihre schönste Hoffnung genommen. Viele wohl theilen mit dem Verfasser die Ueberzeugung, daß Deutschlands musikalische Entwicklung durch Mendelssohn's frühzeitigen Tod einen wesentlichen, vielleicht unersetzlichen Verlust erlitten hat.

Ich verlebte an seiner Seite die drei letzten Tage des August im Jahr 1847 zu Interlaken in der Schweiz, kurz vor seiner Rückkehr nach Leipzig und vor jenem Ausbruch der Krankheit, die mit seinem Tode am 4. November endete. Er erschien gealtert, trübsinnig und gebeugter, als ich ihn sonst gesehen; aber sein Lächeln war nie strahlender, seine Begrüßung nie herzlicher. Früh am Morgen eines so sonnigen und heiteren Tages, wie je einer die Schweiz beschienen, waren wir nach Interlaken gekommen, und da mußte ich denn sogleich mit ihm den Ort und seine Schönheiten kennen lernen. „Draußen können wir unsere Angelegenheiten besser besprechen“, sagte er, und so gingen wir denn hinaus, zuerst auf und ab unter den Wallnußbäumen im Angesicht der Jungfrau, bis die Gasthöfe allmählich ihre Inwohner in dichten Schwärmen entluden, da schlugen wir uns durch den Wald zu einer Anhöhe hinauf, dem Hohenbühl, wenn ich nicht irre, von wo der Blick den Thunersee, die Ebene von Neuhaus und Untersee, sowie die schneebedeckten Berge in der Runde beherrscht. Während wir dort hinaufstiegen, erklang aus nicht großer Entfernung von der Weide das Läuten der Heerdenglocken zu uns hinüber, welches das Gefühl der Einsamkeit in der Gebirgswelt eher erhöht als unterdrückt. Mein Begleiter blieb stehen, lauschte und begann die bekannte idyllische Stelle der Ouvertüre aus „Wilhelm Tell“ zu singen. „Wie schön hat Rossini das getroffen“, sagte er. „Die ganze Introduktion ist in Wahrheit schweizerisch. Nur der Sturm in seiner Ouverture ist schlecht“. Er wiederholte jenes pastorale Motiv noch einmal und sprach

*) Der Aufsatz bildet das letzte Kapitel aus Chorley's, des bekannten Londoner musikalischen Kritikers, Werk: „Modern German Music. Recollections and Criticisms.“ Vol. II., pag. 381—418. Wir theilen daraus jedoch nur den ersten Abschnitt mit, weil der zweite, eine Analyse der Mendelssohn'schen Werke enthaltend, nichts für deutsche Leser wesentlich Neues darbietet.

dann von der Szenerie, welche die Schweiz bietet, mit einer Stärke der Empfindung, die an Leidenschaft greuzte. „Ich liebe diese Fichten und selbst den Geruch des alten moosbedeckten Gestein's“, rief er aus. Dann sprach er mit fast kindischem Ergötzen von den Partien, die er in der glücklichen Gesellschaft von Frau und Kindern gemacht hatte. „Jedes Jahr“, meinte er, „will ich hieher reisen. Ist es nicht entzückend, hier auf der Bank im Angesicht der Jungfrau zu sitzen und zu schwatzen und London zu vergessen und Hanover-square-Rooms?!“

Aber Mendelssohn mußte durchaus zurück zum Konzertsaal, selbst in Interlaken. Es war ihm eine neue Komposition für die Eröffnung der prächtigen Konzerthalle zu Liverpool proponirt, und hierüber mußte verhandelt werden. Er hatte schon eine neue Kantate, ich glaube für Frankfurt, in's Auge gefaßt und erwähnte eines Textes aus der „Hermannsschlacht“ von Klopstock, den er sich hiezu ausgesucht hatte. „Der aber“, meinte er, „wird für Liverpool nicht passen; wir müssen einen andern finden“. Er sprach dann von Napoleon's Alpenübergang, den er musikalisch zu behandeln wünschte, indem er wiederholte: „Ich muß etwas auf dies Land Bezügliches komponiren; aber das wird wieder für England nicht passen“. Ich erwähnte Wordsworth's Ode auf die Macht der Töne („The Power of Sound“) als eines herrlichen Gedichtes voll pittoresker Schönheiten, aus dem vielleicht Abschnitte für Kompositionszwecke benützt werden könnten; aber er schien die Idee, die mannigfachen Wirkungen der Musik durch Musik zu schildern, als zu vage und abgenutzt zu betrachten. Ueberdies aber sei dies schon von Händel in seinem „Alexanderfest“ vollständig geleistet. Er fürchte, er werde zur bestimmten Frist nichts mehr fertig bekommen; „denn Sie wissen“, fuhr er fort, „es soll etwas von mir auch im Kölner Dom bei der Einweihung des Schiffs aufgeführt werden. Das ist eine Gelegenheit! Aber ich werde dann nicht mehr leben“! — Und er hielt inne, legte seine Hand an den Kopf, und der Ausdruck des Leidens und der Ermüdung trat auf seinem Antlitz hervor.

Er hatte, sagte er, seit seiner Anwesenheit in Interlaken viel komponirt, und erwähnte namentlich jenes staunenswerthen Quartetts in F-moll, bekannt seitdem als einer der leidenschaftlichsten Ergüsse melancholischer Stimmung, welche es in der Instrumentalmusik gibt, nur außerdem einiger liturgischer Piecen für die protestantische Kirche Englands. „Es war heilsam für mich, zu arbeiten“, sagte er mit Bezug auf den häuslichen Verlust, der ihn unmittelbar nach seiner Rückkehr von England tief gebeugt hatte (der Tod von Madame Hensel), „und ich mußte etwas komponiren in strengem, straffem und geschlossenem Styl (seine Finger verflochten sich hiebei in einander), so daß die Kirchenmusik mir vollkommen paßte! Ja, ich habe seit meiner Anwesenheit hier viel geschrieben, aber Ruhe ist mir nöthig, oder ich sterbe“!

Auf die Worte selbst, die Mendelssohn sprach *), will ich nicht schwören; aber jener Tag ist meiner Erinnerung zu tief eingeprägt, als daß irgend ein wesentlicher Punkt, ein Zug, ein charakteristischer Ausdruck der Unterhaltung mir je entfallen könnte. Das Leben bietet wenig solcher Erinnerungen.

Auf mein Befragen nach der Oper, mit der man ihn beschäftigt glaubte, sprach er viel und ohne Rückhalt über das Theater und seine darauf bezüglichen Pläne und Absichten. „Die Zeit“, sagte er, „ist da, wo ich versuchen muß, was ich leisten kann; vielleicht mache ich etwas Gutes, wenn ich erst vier oder fünf Opern komponirt habe. Aber es ist schwer, ein Sujet zu finden“. Er besprach sodann jene der ihm proponirten Sujets und drückte sich bei dieser Gelegenheit besonders nachdrücklich über den Mißbrauch seines Namens aus, der in London vorgekommen, wo man angezeigt hatte, daß die Oper „Der Sturm“ von Mendelssohn bearbeitet und zu einer bestimmten Zeit zur Aufführung kommen werde.**) „Das Libretto“, sagte er, „ist zu französisch,

*) Unsere Unterhaltung wurde englisch geführt und ich will hier nur bemerken, daß Mendelssohn die englische Sprache vollständig gut verstand und schrieb; der leichte Accent, der den Ausländer bei seinem Sprechen verrieth, machte seine Unterhaltung geistig nur um so anziehender. Seine Epitheta waren zuweilen kostbar. Ich erinnere mich, wie er einmal seinem Mißbehagen gegen eine Sängerin Luft machte, deren Betragen ihn verletzt hatte; er erklärte: „she was like an arrogant cook“ (Sie glich einer arroganten Köchin).

**) Wahrscheinlich ist es, daß dies Sujet mit Rücksicht auf die bekannte Vorliebe Mendelssohn's für dasselbe Hrn. Scribe suppeditirt worden ist. Jahrelang vorher war das Shakespeare'sche Stück von Immermann als Oper zur Komposition für Mendelssohn arrangirt worden; aber auch damals ohne Erfolg. Es leuchtete ihm, glaub' ich, die Schwierigkeit ein, das Interesse der Handlung und der Situation so in die Charaktere zu verlegen, daß diese für die wundervolle Poesie einen Ersatz böten, in der sich ihre Gedanken, Phantasiegebilde und Gefühle bei Shakespeare zur

und der dritte Akt ganz schlecht. Erst nach voller Beseitigung der Ausstellungen würde ich die Komposition unternommen haben, und nie auch würde ich mich in so hastiger Weise an die Zeit binden! Nein, erst wenn ich mit etwas vollständig fertig geworden bin, werde ich es, wie ich denke, irgendwo zur Aufführung bringen lassen". Er verbreitete sich dann weiter über andere Shakespeare'sche Sujets, speziell über das „Wintermärchen", von dem ihm ein Entwurf vorgelegt war; dieser hatte ihn einigermaßen gefesselt. „Aus dem Autolykus", meinte er, „kann etwas recht Lustiges gemacht werden". Was er in diesem Genre hätte leisten können, hat man seitdem durch die Publikation seiner Operette („Die Heimkehr aus der Fremde") ersehren, in welcher der lose Hausirer Kauz eine so hervorragende Rolle spielt. Etwas vollendeter Komisches existirt nicht im Bereiche deutscher Musik, — nicht einmal in den komischen Partien von Mozart's „Entführung aus dem Serail" — als der Tanzgesang jenes köstlichen Spitzbuben, oder sein Antheil an der Serenade an das Landmädchen, in welcher der Duselsang der deutschen Nachtwächter so sentimal karikirt wird.

„Wir haben keinen Einzigen in Deutschland, welcher Operntexte schreiben kann", fuhr Mendelssohn fort. „Wäre Kotzebue noch am Leben .... der hatte Ideen"! Er wurde warm in seiner Rede, als er sich daran erinnerte, daß eine so prosaische Gelegenheit, wie die Eröffnung des neuen Theaters zu Pest, Kotzebue zu einem so charakteristischen Werke, wie „Die Ruinen von Athen" begeistert hatte, welches ein Beethoven zur Komposition gut fand. „Nun wohl", sagte er, „ich will mein Möglichstes an der „Loreley" thun, denn Geibel hat sich viel Mühe mit diesem Gedicht gegeben. Wir wollen sehen." Dann brach er wieder plötzlich ab und führte seine Hand zum Kopf. „Aber was nützt es noch Pläne zu machen; mein Leben geht zu Ende"! rief er.

Wer konnte sich einer so traurigen Ahnung bei Jemand überlassen, in dem sich noch eine solche Fülle von Energie, Vorbedacht und Unternehmungsgeist offenbarte. Ich gestehe, ich schrieb jene Todesahnung damals nur dem tiefen Eindruck zu, den der Tod einer zärtlich geliebten Schwester auf Mendelssohn gemacht hatte. Aber auch andere peinliche Ideen schienen vor seinem Geiste aufzusteigen. Er sprach mit größerer Furcht als Hoffnung von dem gährenden Zustande der politischen Meinungen in Deutschland und seinem nachtheiligen Einfluß auf Moral, Erziehung und Bürgertugend, — auf alle jene Potenzen, welche die Gesellschaft gesund erhalten und das Familienglück begründen. Der Mangel an Pflichtgefühl, die Sympathie, die sich dem Irrthum und der Frechheit zuwendet, die Schwierigkeiten, die für Deutschland aus diesem bösen und gesetzlosen Geiste in den Mittelklassen entspringen, alle diese Dinge füllten seine Augen mit Thränen; denn nie war Jemand mit größerer Reinheit und Tiefe des Gemüths seinem Vaterlande ergeben. Mit Bitterkeit sprach er auch von der Falschheit und Thorheit Jener, welche in hoher Stellung sich die Herzen entfremdet hatten, die sie so leicht gewinnen konnten, und welche unter dem Vorwand ein großes Volk zu erziehen, es demoralisirt hatten. Die Beweismittel, die er hiefür vorbrachte, zeigten den ganzen Ernst und die Hingabe, mit der sein scharfsinniger Geist diese Materien durchdrungen hatte — dann kehrte er wieder zu den eigenen Plänen für die Zukunft zurück. Oft hatte ich schon früher Künstler den Wunsch aussprechen hören, an einem gewissen Punkt ihrer Entwicklung sich von jedem persönlichen Verkehr mit dem großen Publikum zurückzuziehen; aber nie sprach Jemand diesen Gedanken mit größerem Nachdruck aus, als Mendelssohn an diesem Tage, und er war entschlossen, ihn auszuführen. „Ist einer nicht mehr jung", sagte er, „so muß er nicht mehr herumziehen, um Konzerte zu geben". Sein Wunsch, der sich fast als Absicht

Musik verklären. Das Sujet ist durchaus ungeeignet für die Oper, außer etwa bei jener melodramatischen Behandlung, die von den Franzosen so geliebt wird. Es bietet, um einen technischen Ausdruck zu gebrauchen, keine Intrigue in den Wechselbeziehungen von Prospero, Ferdinand und Miranda dar. Daher wurde der französische Dramatiker, von seinem Prinzip geleitet, daß es ohne Intrigue kein Schauspiel, keine Oper gäbe, genöthigt, die widerliche Verfolgung der Tochter des Magiers durch Caliban weiter auszuspinnen, und es entwickelte sich ein Gewebe von Szenen, das wenigstens englische Zuhörer nie hätten ertragen können. Die Schwierigkeit, die eigenen Ideengänge mit den Erfordernissen der Bühne und den gebotenen musikalischen Formen zu vereinigen, sein Widerwille gegen alles Gewagte und Extravagante, seine Unduldsamkeit gegen undramatische Abgeschmacktheit und Verkehrtheit, waren die hauptsächlichsten Gründe, derentwegen Mendelssohn nie für das Theater schrieb. Wie Rossini nur zu bereit war, jedes Libretto zu komponiren, welches einige Arien, Duette und ein Finale enthielt, war bei Mendelssohn gerade das Gegentheil der Fall: er wartete stets auf das makellose Libretto, welches doch nie erschienen wäre.

ankündigte, war, sich irgendwo im Rheinland, nur nicht in einer Stadt niederzulassen, um dort eifriger, denn je, sich blos dem Komponiren hinzugeben. „Ich bin dort“, fügte er hinzu, „in der Nähe von England, kann nach Wunsch hinüberkommen, und mit den neuen Eisenbahnen leicht unsere Städte erreichen; aber Ruhe muß ich haben, keinen Lärm, keine Unterbrechung, wenn ich noch leben soll“. Wieder kam er auf seine trübe Prophezeihung zurück; er entfärbte sich und sein schwermüthiger und lebensmüder Blick erfüllte das Herz des Dabeistehenden mit tiefstem Schmerzgefühl.

Später am Tage zeigte er mir die Zeichnungen, die er zu Interlaken gemacht hatte: er zeichnete nämlich Landschaften, wenn nicht besonders reizend, doch mit vieler Treue; nur der Baumschlag war nach seinem eigenen Geständniß für ihn ein Stein des Anstoßes. Er zeigte mir auch sein Piano, „ein schreckliches Ding“, wie er es nannte; „indeß bin ich sehr zufrieden, daß es zu Interlaken kein gutes Instrument gibt. Dieses genügt wenigstens, um, wenn es nöthig ist, einen Ton anzuschlagen; denn Fingermusik zu machen, liebe ich nicht.“ Er fing dann an zu spielen, — es war das letzte Mal, daß ich ihn auf dem Piano hörte, „um mir doch zu zeigen, was für ein alter Klapperkasten es war“.

Meine und meines Reisebegleiters Absicht war es, nach Freiburg zu gehen; und ich fragte ihn viel nach der Moser'schen berühmten Orgel. Er sagte, daß man sich von dem Vox-humana-Register Wunder erzähle. „Es ist doch närrisch“, meinte er, „daß ein Ding, das so viel auszudrücken vermag, das fast sprechen kann, nur von ein paar Stücken Holz gemacht ist“. Ich bat ihn, mit uns zu gehen, um das Wunder selbst kennen zu lernen. „Nein“, erwiderte er lachend, „die Organisten haben es nicht gern, wenn andere, als sie selbst, spielen. Man hat da immer Schwierigkeiten, und dann macht's auch zu viel Spektakel! Ich muß das Orgelspiel aufgeben; außerdem rückt auch der Winter heran, und wir thun besser, ruhig heimwärts zu ziehen“. Auch wurde davon gesprochen, daß er in musikalischen Geschäftsangelegenheiten eine Reise nach Wien machen müsse, wodurch seine Zeit noch mehr eingeschränkt und in Anspruch genommen würde. Kurz, nie habe ich Mendelssohn so voller Pläne gesehen, und gewiß war auch nie ein Künstler in ehrenvollerer Weise zu wohlverdientem und allgemeinem Ruf gekommen! Vanitas vanitatum! (Schluß folgt.)

Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's.

Von **Moritz Hartmann.**

Die Menschen lieben das Wunder. Was scheinbar aus allem Zusammenhange herausgerissen, aller Regeln und Gesetze spottend, plötzlich fix und fertig vor ihnen steht, das allein scheint ihnen staunenswürdig; die wunderbarste aller Erscheinungen aber, die logische, natürliche Entwicklung eines Geistes oder eines Zustandes ist ihnen platt und uninteressant. Man setze ihnen das natürliche Wachsthum ihres Wunders auseinander, und sie werden über Prosa und Enttäuschung schreien; sie werden es ein Herabziehen des Göttlichen, eine Entweihung des Heiligsten nennen. So benehmen sie sich physischen und psychischen Erscheinungen gegenüber und haben keinen Begriff von dem höheren Genusse, dem intensiveren Staunen des Physikers und des Psychologen, der die Dinge in ihren Ursachen und Wirkungen betrachtet. Sie wollen keine Ursachen, sie wollen nur die Wirkung, nicht bedenkend, daß das Wunder, wenn ein Wunder da ist, in der Ursache steckt. Am liebsten staunen sie so das Genie an, das sie sich gerne als eine aus dem Kopfe Jupiters fertig und gebarnischt herausgesprungene Minerva vorstellen, und wehe dem Kritiker, der ihnen nachweist, daß auch dieses Genie, wie jedes andere irdische Ding, einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat: er ist der profaischeste aller Menschen, er zerstört die schönsten Träume, er würdigt die erhabenste Erscheinung zu einer Maschine herab. Doch würde ein flüchtiger, Blick in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit zeigen, daß das Genie seine Ahnen und Vater und Mutter hat, daß es eine Schule durchmacht, wie andere Sterbliche. Der menschliche Geist ist eine Pflanze, die nur in Familien gedeiht, und mehr als alle anderen Geister bedarf das viel absorbirende Genie der Familie, der Gesellschaft. Freilich, wenn wir in die Geschichte blicken, sehen wie es einsam, hoch hervorragen, als stünde es mitten in einer Wüste, gleich einer Pyramide, aber es ist nur der höchste Thurm, der eine ganze große Versammlung menschlicher Wohnungen überragt; gleichsam die Krone seiner Heimath, die erst entstanden ist, nachdem sich in der Ebene erst die Kräfte gesammelt, die ihn aufzubauen im Stande waren; es ist ein hoher Baum, der seine Wipfel dem Himmel entgegenstreckt, aber mit seinem Fuße mitten in seiner Familie wurzelt; diese ist nur von ferne nicht sichtbar und der königliche Baum erscheint einsam, während es nur seine überragende Krone ist. Ein oberflächlicher Blick in die Geschichte

würde es lehren, wie sich durch viele Generationen hin obskure Bächlein und Flüsse winden, die alle einem Ziele zustreben, die sich endlich alle in einem Geiste vereinigen und einen großen, glänzenden See bilden. Wir sehen nur den gewaltigen See mit seinem Glanze, nicht die vielen Bächlein, die ihm seine Nahrung zugetragen und die er verschlungen. Dieser See ist der Geist des Genies.

Wir wissen nichts von Homer; aber dieselbe Kritik, die uns beweist, daß es keinen Homer gegeben, beweist uns auch, daß bei Homer wie bei allen andern Genies der Welt dasselbe Gesetz gewaltet, daß er Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger hatte, d. i., daß er nicht als eine vereinzelte Gestalt dastand. Denn nichts Anderes will die Kritik, welche einen Homer läugnet, besagen, als daß sich hier, wie immer, um einen großen Geist andere, vor und mit und nach ihm schaffende Geister gesammelt. — Ob wir Aeschylos oder Sophokles als den Höhepunkt der Athenienſischen Blüthezeit betrachten, wir wissen, daß ihnen Sprache, Form, Bühne von Anderen vorbereitet worden. Genau läßt sich nachweisen, aus welchen dunklen Winkeln des Mittelalters, aus welchen Quellen die Gedankenströmungen kamen, die sich im Kopfe des Ghibellinen Dante vereinigten, und welche die italiſchen und provençaliſchen Meister waren, ebenso welche die seraphiſchen und politiſchen Lehrer waren, bei denen er in die Schule ging. Abgesehen von Lehren und Ideen der Vorgänger finden wir bei Aeschylos ganze Stellen aus alten, unbehoifenen Tragödien, wie wir bei Dante Verse und Gedanken aus unbekannten Provençalen entdecken, wie z. B. aus Maffre d'Ermangaud's, des Poeten von Beziers, Gedichte: Breviari d'Amor.

Der große britiſche Genius Shakespeare ist es vor Allem, den sich das Publikum gerne als ein Wunder, als eine männliche Minerva, als eine unabhängige, von allem Zusammenhange losgelöſte Schöpfung, als das Kind einer Art von generatio aequivoca vorstellt; und doch hat es nie einen Genius gegeben, der von so gewaltigen und zahlreichen Kräften vorbereitet, von so vielen großen Zeitgenossen umgeben, von so vielen Schülern gefolgt gewesen wäre. Die dramatiſchen Dichter, welche vor, mit und nach Shakespeare lebten, lassen sich beinahe nach Hunderten, die Stücke, die sie hervorbrachten, nach Tausenden zählen. Es gibt in der ganzen Geschichte der Menschheit keine Epoche, die sich, was Reichthum und Fülle der dramatiſchen Literatur betrifft, mit der sogenannten Eliſabethiſchen Zeit messen könnte; die verhältnißmäßig kargen Reste dieses Reichthums würden hinreichen, um das ganze Leben eines gewissenhaften Forschers zu beschäftigen — aber man kennt sie selbst den Namen nach nicht, weil die ungeheure Gestalt Shakespeare's über die ganze ihn umgebende Welt poetiſcher Schöpfungen einen verhüllenden Schatten warf; man vernachläſſigt sie, weil neben dieser Gestalt Riesen wie Zwerge aussehen, weil man das Schönste und Größte, das in ihnen zu finden wäre, in Shakespeare schöner und größer findet.

Friedrich Bodenstedt, ein eben so vortrefflicher Dichter als Ueberseßer, hat es unternommen, das deutsche Publikum mit einigen Zeitgenossen Shakespeare's bekannt zu machen *); wir wollen diese Gelegenheit benützen, in kurzen Zügen jene große Familie dramatiſcher Dichter darzustellen, deren größtes Mitglied, Shakespeare, der Universalerbe ihres Ruhmes geworden.

Eine nationale Bühne ist eben so wenig ein Zufall, wird eben so wenig in einem Tage geschaffen, wie ein nationales Genie. Wie das Genie der geistige Ausdruck und der zusammengefaßte Geist einer Zeit, so ist die Bühne eines der Hauptorgane einer Nation, durch das sie ihr innerstes Leben, ihre Gedanken und Gefühle offenbart, durch das sie die großen Thaten ihrer Vergangenheit und die Ideale ihrer Zukunft ausspricht. Der Grund zu einer Bühne wird gelegt, sobald die Nation das entfernte Bedürfniß fühlt, sich auszusprechen; sie steht in ihrer Vollendung da, wenn die Nation zum vollen Bewußtsein ihrer Macht, ihrer Geschichte, ihrer Würde gelangt ist; sie ist der Mund, der überfließt, wenn das Herz des Volkes voll ist. Nach einer großen, nationalen Anstrengung, die mit Sieg gekrönt ist und die nationale Existenz sichert oder verklärt und ihr einen ethiſchen Inhalt gibt, entwickeln sich die Keime zu einem Theater auf einen Zauberschlag. Einen Tag nach Marathon und Salamis stimmt ganz Griechenland auf der Bühne — in den „Perſern" des Aeschylos — seinen Siegeshymnus an; der Thespiskarren ist in das klaſſischeste und größte Theater verwandelt. — Rom, das immer nur ein Schattbild, ein à-peu-près von Poesie hatte, schuf sich zur Zeit des zweiten punischen Krieges ein à-peu-près eines Nationaltheaters, das aber neben seiner eigentlichen Bühne, der Tribüne und dem

*) „Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke". 1. Band: J. Webster; 1858. 2. Band: J. Ford; 1860. 3. Band: J. Lilly, R. Greene und Chr. Marlowe; 1860. Berlin, Decker. Vgl. die Beſprechung in den „Recenſionen", 1860, S. 385.

Forum, nie recht aufkommen konnte. — Italien, das gebildetste Land des Mittelalters, brachte es nie zu einem Nationaltheater, da es nie so glücklich war, bis zu einem allgemeinen nationalen Gefühle, zu einem Nationalbewußtsein durchzudringen. Spanien hingegen steht sofort mit seinem loyalen, chevaleresken und katholischen Theater da, sobald und so lange es sich für den Herrn der Welt, für das überlebende Ritterthum, für den Schutz und Schirm der katholischen Kirche hält, und stolz und mit Verachtung auf die Bildung, die politischen Bestrebungen und die Ketzereien der andern Länder herabsieht. — Nach langer, innerer Zerrissenheit befindet sich Frankreich endlich an dem Ziele, nach dem es durch Jahrhunderte instinktmäßig gestrebt hatte, und das seinem Charakter so sehr, bis zum Exzesse zusagt; es sieht sich unter Richelieu endlich geeinigt und unter Ludwig XIV. an der Spitze der europäischen Angelegenheiten; sein Stolz und sein nach einheitlicher Organisation strebender Charakter fühlten sich befriedigt, es nennt sich die große Nation, hat, was es zu seiner Existenz vor Allem bedarf „la gloire“, und Corneille, Racine, Molière kommen nacheinander in rascher Aufeinanderfolge. Wie Frankreich der gloire, bedarf Deutschland zu seinem Leben des philosophischen Gedankens; diesen gibt ihm das achtzehnte Jahrhundert; das Nationalbewußtsein, den Stolz nach außen verschafften dem zerrissenen Lande die Siege Preußens, das sich den antheilnehmenden Hoffnungen als Kern der Einheit darstellt und Lessing, Goethe, Schiller und ein deutsches Theater sind die Früchte dieses Gefühls.

In England war es die Zeit Elisabeth's, welche nothwendigerweise dem Lande eine Bühne geben mußte, weil das Land zu ihrer Zeit, voll von einem reichen Inhalt von Gedanken, von Erinnerungen und Hoffnungen, eines Ausdrucksmittels bedurfte. Heinrich VII., der Zeitgenosse Ludwigs XI., hatte den Kämpfen des Mittelalters und dem Mittelalter selbst ein Ende gemacht; er hatte diejenigen Elemente der Feudalität, die sich dem modernen Staate widersetzten, eben so wie Ludwig XI. in Frankreich, besiegt; jener so wie alle andern Tudors, diese durch Starrköpfigkeit ausgezeichnete Race, hielten den monarchischen Einheitsstaat aufrecht, und der monarchische Einheitsstaat war damals ein Fortschritt, ein Mittel der Bürgerfreiheit und der nationalen Größe; er wurde in Italien von Machiavelli, in Frankreich von Commines, in Deutschland von Hutten, überall von den tiefsten und freiesten Geistern gepredigt. Der Despotismus, der von den Tudors geübt wurde, sowie ihre üblen Launen, waren mehr gegen die hohen Klassen gerichtet, in denen der Feudalismus fortlebte, als gegen das Volk, das sich, freier als unter York und Lancaster für die Zukunft vorbereitete. Die neuen Formen, trotzdem sie das Parlament verstummen machten, brachten neue politische Ideen, Anschauungen und Diskussionen aufs Tapet; dazu kam die ganze Gewalt der Renaissance mit den Umwälzungen, welche die neue Schifffahrt und die neue Welt verursachten und mit den Ideen aus Rom und Griechenland, welche bereits geklärt und gesichtet aus Italien, Frankreich, Deutschland über den Kanal gebracht wurden. Mit der Renaissance Hand in Hand ging die Reformation, welche dem germanischen Geiste Englands so sehr zusagte, und Rom gegenüber seinem Unabhängigkeitssinne schmeichelte. Eine ungeheure Gährung bemächtigte sich der Geister; politische, religiöse, antik philosophische und künstlerische Ideen wurden ergründet und diskutirt. Man las, forschte, studirte überall; Hofdamen sprachen griechisch und lateinisch; Schuhflicker diskutirten über die Bibel des heiligen Hieronymus, wenn nicht über Plato. England fehlte nichts als ein gewaltiger Feind, der seine politische, nationale und moralische Existenz bedrohte und ein erklatanter Triumph über diesen Feind. Beides ließ nicht lange auf sich warten. Auf der Armada schwamm eine fremde Race und eine fremde Religion herbei. Afflavit Deus — die Armada war vernichtet, England jubelte und war von großen Männern bevölkert. Diese großen Männer, d. i. Männer, welche Pareellen der Zukunft in sich fühlten oder ahnen, Staatsmänner, Philosophen, Gelehrte, Dichter, Krieger, Seehelden, Entdecker und Erfinder streckten ihre Fühlhörner nach allen Seiten aus, eröffneten Aussichten nach allen Weltgegenden, legten die Grundsteine zu allerlei der größten Institutionen und ließen die ganze zukünftige Größe ahnen. Die übervolle Brust der Nation mußte sich äußern; noch hatte sie ihr Parlament nicht so hergestellt, wie es in ihren Wünschen lag, aber sie schuf sich eine Bühne.

Die Anfänge des englischen Theaters haben wie die Anfänge des griechischen und des Theaters aller gebildeten christlichen Länder einen religiösen Charakter, reichen tief in's Mittelalter hinein. Sie haben eine große Aehnlichkeit mit den Moralitäten und Mysterien, wie sie von Mönchen und ihren Schulen in Deutschland und Frankreich aufgeführt wurden und mit jenen Volksschauspielen, die an gewissen christlichen Feiertagen noch

in unseren Tagen in manchen Theilen Tirols und Salzburgs aufgeführt werden. Wer die Geschichte der französischen Frères de la Passion und der Enfants sans souci kennt, der kennt auch die Geschichte der mittelalterlichen englischen Schauspiele, nur daß diese nicht zumeist wie in Frankreich von Mönchen und Kollegien, sondern auch von den Zünften aufgeführt wurden. Jede Zunft besaß einen großen Wagen, der sich auf Rädern fortbewegte und die Bühne vorstellte; unter dem Wagen zwischen den Rädern war das Ankleidezimmer und verschwanden durch eine Versenkung die Verdammten und die Teufel, die zur Hölle fahren mußten. Manchmal, wenn das Schauspiel eines größeren Raumes und zahlreicheren Personals bedurfte, stießen zwei und mehr Zünfte ihre beweglichen Schaubühnen aneinander. Dies waren die Thespiskarren Englands. Die Stoffe dieser ältesten Schauspiele waren aus der heiligen Schrift genommen und ueben Engeln, Heiligen und Teufeln traten allerlei Tugenden und Todsünden als allegorische Personen auf. Um die Monotonie und Langweile der Moralitäten zu unterbrechen, erfand man später allerlei satyrische Zwischenspiele, in denen es lustig und nach der Weise des Mittelalters oftmals sehr roh herging. Diese Zwischenspiele wurden nach und nach die Hauptsache und erhielten sich fast ausschließlich auf der wandernden Bühne, als die altkatholischen religiösen Schauspiele durch die Reformation verdrängt wurden. Sie bildeten sich zu einer Art Komödie aus, die bald an den Hof gezogen wurde, die Feste der Tudors erheiterte und unter Heinrich VIII. schon die politische und religiöse Farbe des Tages annahm. So schrieb ein am Hofe dieses lustigen Königs lebender Poet And Muskus, John Heywood (nicht zu verwechseln mit Thomas Heywood, den wir später nennen werden), ein „Lustiges Spiel zwischen dem Ablaßkrämer und dem Mönche, dem Pfarrer und Nachbar Pratte", welches ganz und gar ein Kind seiner Zeit und eine Satyre auf die Mißbräuche der Kirche ist. Ein Mönch und ein Ablaß- und Reliquienkrämer haben von einem Pfarrer die Kirche geliehen; der Mönch will darin predigen, der Ablaßkrämer seinen Markt aufschlagen. Kaum hat der Mönch seine Predigt begonnen, als der Reliquienkrämer erscheint und mit großem Geschrei seine Waare ausruft und anpreist: die große Zehe der Dreieinigkeit, einen breiten Hut, den die heilige Jungfrau auf der Promenade getragen, den Kiunbacken von Allerheiligen ꝛc., die sämmtlich große Wunder thun, Zahnschmerzen heilen, vor jeder Ansteckung sichern ꝛc. Der Mönch, wüthend über die Unterbrechung seiner Predigt, sucht den Krämer zu überschreien, der Krämer seinerseits den Mönch. Endlich kommt es zu einer Prügelei zwischen beiden. Der Pfarrer eilt herbei und will dem Skandal ein Ende machen und die Kämpfer trennen. Da ihm das nicht gelingt, ruft er den Nachbar Pratte zur Hilfe herbei, welcher den Ablaßkrämer packt, während der Pfarrer den Mönch zu bändigen sucht. Aber die Friedensstifter werden selbst aufs grausamste durchgeprügelt. Am Ende ist man des Prügelns müde und Mönch und Ablaßkrämer ziehen ab. Diese Farce hat noch ganz den Charakter des Interludes, aber den Namen eines wirklichen Lustspiels verdient schon „Ralph Royster Doyster" von Nikolas Udal, einem sehr gelehrten Manne und einem der Schulvorsteher (head master) von Eton. Dieses Lustspiel, obwohl nur für die Bühne von Eton — die Universitäten und größeren Schulen hatte ihre eigenen Theater — und für seine Schüler geschrieben, ist doch ein wahrer Spiegel des bürgerlichen und eleganten Lebens von London. Der Held ist ein junger Geck, der sich einbildet, mit seinen Vorzügen eine reiche und schöne Witwe zu gewinnen, obwohl diese schon mit einem Andern verlobt ist. Ein Verwandter von ihm, Merrygreek, die lustige Person des Stückes, die an den Gracioso der spanischen Lustspiele erinnert, verspottet Ralph, indem er ihn in seinen Vorsätzen und seiner Eitelkeit bestärkt, und dadurch eine Reihe komischer Szenen herbeiführt, in deren einer der Geck auf's fürchterlichste durchgeprügelt wird. Bei dieser Gelegenheit haut Merrygreek selbst auf seinen Verwandten ein. Constanze, die schöne Witwe, kommt selber bei ihrem Verlobten in Verdacht, aber sie entschuldigt sich in gereimten Versen, Alles geht gut ab, Ralph muß gute Miene zum bösen Spiele machen und noch an dem Hochzeitsessen Theil nehmen.

Zu diesem Lustspiele Udal's finden sich schon scharf ausgeprägte, persönliche Charaktere, deren manche, wie die Londoner Gecken, stehende Figuren des englischen Theaters wurden, ausgelassener Witz, viel Spaß und hie und da echtester englischer Humor. Es ist anzunehmen, daß es in seiner Zeit nicht allein stand, und daß die englische Komödie nahe daran war, einen großen Schwung zu nehmen. Aber sie fing an, sich am wirklichen Leben zu sehr zu betheiligen, die Parteien, welche die Reformation gebildet, standen sich gereizt und reizbar gegenüber; die Regierung fürchtete alle öffentlichen Organe, welche die Parteiwuth wecken konnten, und im Jahre 1549 untersagte eine Proklamation des Staats-

raths Eduard's VI. jede Art szenischer Darstellung. Die Regierung der blutigen Marie, der Gattin Philipps von Spanien, erdrückte vollends allen Humor des englischen Volkes, obwohl auch sie sich von John Heywood belustigen ließ. Der Humor taucht erst mit dem befreiten Protestantismus und mit dem Regierungsantritt der Königin Elisabeth wieder auf, wie sich überhaupt alle Spannkraft des englischen Geistes nach der zeitweiligen Unterdrückung doppelt stark geltend macht. Zeugniß davon geben sofort der „Misogonus“, ein vor nicht langer Zeit aufgefundenes Lustspielfragment, das ebenfalls, wie „Ralph Royster Doyster“, ein Spiegel der Sitten des Tages ist, und das berühmte „Grammar Gurton's Needle“, dem man es nicht ansehen sollte, daß es von einem nachmaligen Bischof, John Hill, herrühre, da es großer Frechheiten, ja grober Gemeinheiten voll ist. Es steht tief unter den beiden genannten Lustspielen, doch ist nicht zu leugnen, daß es herzlich lachen machen konnte, und daß es im Ganzen gesund und humoristisch ist. In Verbindung mit diesen Stücken nennt man gewöhnlich George Gascogne's „The Supposes“, das aber nichts Anderes ist, als eine Uebersetzung der „Suppositi“ von Arioste. Wir erwähnen es blos des Uebersetzers wegen, der als Verfasser des „Steel Glass“, einer verspissirten Satyre, eines Gedichtes über den Vers und als Bearbeiter der Euripedeischen Tragödie: „Die Phönizierinnen“, eine bedeutende und fördernde Stelle in der ersten Entwicklungsepoche der englischen Sprache und Literatur einnimmt; ferner, weil die „Supposes“ gleich am Anfange dieser Literatur daran erinnern, in welchem Zusammenhange die englischen Dichter mit Italien standen, das ihnen so oft und so vorzügliche Stoffe lieferte.

(Fortsetzung folgt.)

Schweriner Theaterbericht.

Uhland's Dramen. — „Göz.“ — „Waldemar“ von Putlitz. — Personalzustände. — Gäste: Frl. Janauschek, Hr. Wachtel. — Oper. — Konzerte.

Fr. – Auch unsere Hofbühne fand sich bereit, nach dem Hinscheiden Uhland's eine dem Geiste desselben huldigende Feier zu veranstalten. Am 11. Februar wurde „Ernst, Herzog von Schwaben“ aufgeführt. Uhland, bei dem der edle Patriot mit dem hochbegabten Dichter Hand in Hand geht, gewann sich bereits in der Vollkraft seines Wirkens die Achtung und Liebe Aller, die ein verständnißvolles Herz ihm entgegenbrachten, und mag auch die Kritik in Betreff seiner Dramen zu manchem Tadel berechtigt sein und der besonnen urtheilende Aesthetiker den Mangel an Handlung und Bewegung hervorheben, so haben doch auch diese Schöpfungen Uhland's ihren Ursprung in einem kräftigen, freien, hellen Geiste, und seine Muse zeigt sich auch hier in jener edlen keuschen Naturwahrheit, welche die dem Dichter gewordene Verehrung rechtfertigt und sein Andenken auf die Nachwelt übertragen wird. Wenn dennoch Uhland's beide Trauerspiele ein für allemal vom Bühnen-Repertoir verbannt sind, so ist dies um so mehr zu bedauern, als die hiesige, sehr fleißige und anerkennenswerthe Darstellung des „Herzog von Schwaben“ den Beweis gab, welch tiefen Eindruck und nachhaltige Wirkung diese Dichtung hervorrufen kann. Die Besetzung war: Kunrad: Hr. Roffi, Gisella: Frl. Gollmann, Heinrich: Hr. Stein, Ernst: Hr. Feltscher, Hermann: Hr. Patonay, der Bischof: Hr. Schnabel, Werner v. Kieburg: Hr. Keller, Mangold v. Weringen: Hr. Bethge, Adalbert v. Falkenstein: Hr. Otto.

Die Erwähnung eines anderen klassischen Werkes würde leider bei näherer Besprechung unseren vollen Tadel hervorrufen. Die Aufführung des neu einstudirten „Götz von Berlichingen“ war eine so mangelhafte, daß selbst unsere zartfühlende Tageskritik ihr stets freundlich lächelndes Antlitz in zürnende Falten zu legen drohte.

Zur Geburtstagsfeier unseres Großherzogs wurde Putlitz's neuestes Schauspiel „Waldemar“ gegeben. Unsere Bühnenleitung zeigt für die Dichtungen von Putlitz ein vorwiegendes Interesse und unser Theater bringt dieselben meist als eines der ersten zur Aufführung. Im vorigen Winter erhielten wir „Wilhelm von Oranien“, in diesem „Waldemar.“ Noch weniger günstig als in jenem ist die Wahl des Stoffes in diesem. Das Stück, das Mitte des vierzehnten Jahrhunderts spielt, behandelt die Wiederkehr des während dreißig Jahren von der Heimath entfernten Markgrafen von Brandenburg, Waldemar, und die Beweisführung über seine Persönlichkeit und seine Ansprüche auf die Regierung, die Anerkennung von Seiten der übrigen Fürsten, bilden den Kern der Handlung, die eigenthümlicher Weise damit schließt, daß Waldemar, nachdem er das Ziel errungen hat, wonach wir ihn mit dem vollen Aufgebot seiner Kräfte und Mittel ringen sehen — müde und lebensfatt am

Schluß die gewonnenen Vortheile fallen läßt und seine Markgrafschaft an Ludwig von Baiern abtritt. Für uns speziell hat das Stück dadurch einiges Interesse, daß darin die Geschichte eines uns naheliegenden Landes berührt wird, deren Fäden sogar in die des unsrigen hinübergreifen; und mag somit die Wahl für den oben bezeichneten Zweck einigermaßen sich rechtfertigen lassen; einen durchgreifenden Erfolg dürfte die Dichtung wohl nirgends erringen. Die Hauptaufgabe liegt in der Rolle des Pilgers (Waldemar), hier in bester Weise durch Hrn. Keller vertreten, der in besonderer Hingabe an dieselbe den Charakter in geistvoller Darstellung entwickelte und sich mit dem lebhaftesten Beifall belohnt sah.

Die bisher geschehenen Schritte zur Vervollständigung des Personals, in Betreff einer ersten jugendlichen Liebhaberin sind bis jetzt noch erfolglos geblieben. Drei Novizen wurden zum Gastspiel zugelassen. Frl. Netter aus Stuttgart trat auf als Preciosa, Grethen, Jungfrau. Die Wahl der Rollen bezeichnete genau das Fach, um dessen Besetzung es sich handelt; leider aber waren weder Mittel noch Talent genügend, um die Engagements-Bewerbung zu rechtfertigen. Frl. Bernardelli, vom Hamburger Thalia-Theater, ist ein schönes junges Mädchen mit Talent und frischem, lebendigem Streben; als Göthe im „Königslieutnant“ und Lorie in „Dorf und Stadt“ erwarb sie sich beifällige Anerkennung. Schließlich gastirte noch Frl. Hausmann aus München als Jolanthe, („König René's Tochter“), Margarethe Western, Grille und Anna-Liese, und bekundete, obgleich noch Anfängerin, ein sehr beachtenswerthes Talent. Beide letztgenannten jungen Damen neigen sich jedoch vorwiegend dem jugendlich naiven Fache zu, so daß durch ihr Engagement eine Ergänzung der Vacanz nicht erreicht worden wäre. In Aussicht steht noch das Gastspiel des Frl. Rökel.

Ganz besondere Anerkennung verdient die Direktion dafür, daß sie Frl. Janauschek zu einem Gastspiel auf unserer Bühne veranlaßte. Das Erscheinen einer so bedeutenden Künstlerin erregt nicht nur ein Interesse der Neugier, das schnell gestillt wieder verfliegt; vielmehr ist der Eindruck, den eine so überwiegend geistige Kraft hervorruft, ein dauernder. „Medea“, „Iphigenia“, „Ball zu Ellerbrunn“ und „Komm her!“ brachten an drei Abenden uns die Freude das Talent der Janauschek in seinen Glanzpunkten kennen zu lernen, und uns zu überzeugen, daß alle Huldigungen des Beifalls, die sie erworben, wohlverdient sind. Sie ist Meisterin in Allem, was durch Ausbildung erworben werden kann; die geistige Kraft ist eine mächtige und namentlich im Hochtragischen überwältigend, wie sie denn durch den Ausdruck des dämonisch Wilden unsere volle Bewunderung fesselt.

In der Oper nahm das Ende Januar stattfindende Gastspiel Wachtel's das besondere Interesse der Musikfremde in Anspruch. In den vier Vorstellungen: „Weiße Dame“, „Tell“, „Postillon“, „Lucia“ feierte Wachtel die seltensten Triumphe, die er im Ganzen wohl mehr den wunderbar schönen Mitteln als seiner Kunst verdankt; die Stimme in ihrer Fülle und Lieblichkeit dürfte gegenwärtig keine Rivalin haben und die Leichtigkeit, mit welcher der Sänger die hohen Töne von g bis c aufschlägt, ist vom wohlthuendsten Eindruck. Der überschwängliche Beifall erreichte im „Postillon“ seinen Höhepunkt. Das Verlangen nach Entrée-Billets war ein so großes, daß ein förmlicher Kampf um dieselben stattfand, und es verdient dies deshalb bemerkt zu werden, weil ein ähnlicher Andrang bis jetzt bei keinem andern Gastspiel vorkam, so daß der jedesmalige Theaterzettel neue, die Interessen der Billetkäufer wahrende Bestimmungen veröffentlichte. Neu einstudirt wurde für das Opern-Repertoir noch Weber's „Euryanthe“ gewonnen, welchem Meisterwerke man ein möglichst sorgfältiges Studium gewidmet hatte. Adolar, Hr. Arnold, Euryanthe, Frl. Häusch, Lysiart, Hr. Hinze, Eglantine, Fr. Roll-Mayerhöfer, erwarben sich die lohnendsten Verdienste.

Unter den von der großherzoglichen Hofkapelle gegebenen Abonnements-Konzerten zeichnete sich das dritte, am 17. Februar, besonders aus durch die Mitwirkung des Konzert-Sängers Hrn. Julius Stockhausen. Eine Arie von Händel und Schumann'sche Lieder gaben demselben Gelegenheit seine hohe Künstlerschaft zu entfalten; die begeisterten Beifallsbezeugungen bewiesen, welche Wirkung er erzielte.

Prager Theaterbericht.

Sardou's „Gute Freunde“, und Mautner's „Eglantine“. Personalveränderungen. — Die Oper „Rizzio“.

F. — Die Direktion war im ganzen Verlaufe der Winterſaison redlich bemüht, das Publikum durch interessante Novitäten, soweit solche eben vorhanden sind, zu fesseln. Die beiden letzten vor der eben begin-

nenden Gastspielsaison waren: das Sardou'sche Lustspiel „Viele Freunde, wenig Freundschaft", in der Uebersetzung von Emil Neumann, aufgeführt am 27. März, und Eduard Mautner's vieraktiges Schauspiel „Eglantine", aufgeführt am 10. April. Keine von beiden hatte sich eines besonderen Erfolges zu erfreuen. Stücke von der Art des erstgenannten haben, wenn wir den „wandernden Brief" ausnehmen, an unserer Bühne niemals Anklang gefunden. Das neue Lustspiel von Sardou theilte das Schicksal seiner Vorgänger; denn das Publikum ließ sich zwar die amüsanten Szenen gefallen, äußerte aber im Ganzen nur sehr geringe Theilnahme. Die bedenkliche Szene im dritten Akt hat der Uebersetzer im Gegensatze zur Wiener Bearbeitung vollkommen beibehalten; das Verletzende der Situation tritt allerdings dadurch schroffer hervor, gleichwohl dünkt uns dies als Verbesserung gegenüber dem prüden Verhüllen einer Szene, deren Details das Publikum dennoch durchschaut. *) Von den Darstellern sind die HH. Sauer, Frey, sowie Hr. Oberländer in den späteren Akten, lobend zu erwähnen. Den Vigueny markirte Hr. Dieß mit scharfen, treffenden Zügen.

Zur ersten Aufführung der „Eglantine" hatte sich ein äußerst zahlreiches Publikum mit nicht geringen (durch die Erfolge in Wien gesteigerten) Prätensionen eingefunden, nahm aber in sehr getäuschter Erwartung die Novität mit wenigen Ausnahmen kalt auf. Unser Urtheil stimmt im Wesentlichen mit diesem Erfolge überein. Selbst zugegeben, daß am Burgtheater die Titelrolle in besseren Händen ruht, als hier, leidet doch das Stück an zu erheblichen und klar hervortretenden Mängeln, als daß es eine starke Wirkung erzielen könnte. Die Breite der Exposition, der fehlerhafte Bau des Stückes, der ganz und gar unbefriedigende Schluß, das Episodische mancher Figuren, die phrasenreiche Sprache thun dem etwaigen Interesse, welches die Hauptperson erregt, doch gar zu großen Eintrag. Von der Repertoirfähigkeit der „Eglantine" für Prag ist nach diesem Erfolge keine Rede.

Die Darstellung war im Ganzen sehr sorgfältig. Die Titelrolle gab Frl. Brand als zweite Antrittspartie; als erste hatte sie am Palmsonntage zum Besten des Taubstummeninstitutes die Griseldis gegeben. Die neu engagirte tragische Liebhaberin theilt mit ihrer Vorgängerin, Frl. Gebhardt, welche nach Hannover abging, die angenehme Erscheinung, hat aber vor dieser ein klangvolles Organ und natürlichen Gefühlsausdruck voraus. Als Hauptfehler bezeichnen wir ihre pathetische, zuweilen an das Singende streifende Deklamation. Hieran litt auch ihre Eglantine, welche sie dagegen in Momenten des gesteigerten Affektes zu einer interessanten Figur zu gestalten wußte. Die junge Prinzessin Klarisse gab Fr. Eichenwald vom Stadttheater zu Regensburg als drittes Debut für das naive Fach, nachdem sich Frl. v. Schultzendorff von der Bühne völlig zurückgezogen hat. Die Debutantin, welche unter dem Namen Frl. Hartmann früher am Burgtheater engagirt war, hatte sich bei ihrem ersten Auftreten als Lorle einige Sympathien erworben, welche sich aber durch ihre weiteren Rollen als Agnes im „Gänschen von Buchenau", Margarethe in „Erziehungsresultate", Klarisse in „Eglantine", endlich Fanchon in der „Grille" sehr abschwächten. Routine ist ihr allerdings nicht abzusprechen, dagegen fehlt die für naive Rollen unentbehrliche Frische und Lebhaftigkeit. Unter den übrigen Darstellern der „Eglantine" ist Hr. Oberländer, der als Theaterarzt Zelter von neuem seine Verwendbarkeit glänzend bewährte, hervorzuheben; auch Hr. Sauer fand sich als Graf von der Lohe in seine undankbare Rolle mit vielem Geschick.

Erwähnen müssen wir auch eine Aufführung des neu in Szene gesetzten Lustspiels „Gottsched und Gellert" von Laube. Dasselbe ging fast spurlos vorüber, woran außer den Mängeln des Stückes selbst auch die ungenügende Darstellung die Schuld trug. Trotz der vielen Proben boten sowohl die einzelnen Leistungen, als das Ensemble nur wenig des Guten. Wenn wir schließlich bemerken, daß für das Rollenfach des verstorbenen Scutta am 12. d. M. Hr. Frank vom Carltheater als Gabriel Brunner in „Kampf" mit gutem Erfolge debutirte, so haben wir das Referat über sämmtliche erwähnenswerthe Erscheinungen des Schauspiels bis zur Gastspielsaison, welche Hr. Ascher am 19. d. M. eröffnet, erschöpft.

Auf dem Gebiete der Oper haben wir über Schliebner's „Rizzio" ausführlich zu berichten. Der Stoff des Textbuches ist eine Episode aus der Geschichte der Maria Stuart vor dem Schiller'schen Trauerspiel. Der Verfasser Emil Mayer, stellte der Partei der Katholiken mit Maria Stuart und ihrem Sänger Rizzio die der Reformirten mit Maria's Gemahl Darnley, ihrem Halbbruder Murray und dem Vorsitzenden im Parlamente, Lord Ruthven, an der Spitze gegenüber und bereitete dem Komponisten in dem Verhält-

*) Vergl. den „Wiener Theaterbericht" in Nr. 3, S. 41.

nisse der Königin zu Rizzio, sowie in dem religiösen Konflikte reichen Spielraum zur Entwicklung musikalischer Mittel. Freilich liegt in Letzterem schon der Handlung nach eine Reminiszenz an die „Hugenotten“. Dagegen enthält die Situation des dritten Aktes, wo sich die Königin von Rizzio ein Liebeslied singen läßt und von den Verschwörern überrascht wird, einen neuen dramatisch bewegten Moment. Rechnen wir das Interesse, welches die unglückliche Königin schon durch Schiller's Dichtung genießt, hinzu, so können wir die Geschicklichkeit der Bearbeitung des Textbuches nicht verkennen. Die Aufgabe des Komponisten war es nun, die Figuren Marias und Rizzio's zu charakterisiren und auf diese lichte Seite der Handlung den starken Schatten der Verschwörung fallen zu lassen. Dieser Aufgabe ist Schliebner nicht ganz gerecht geworden. Seine Komposition ist eine durchaus gefällige Arbeit und erinnert in ihren melodiösen, leichten Zügen mehr an italienische Musik; sein Hauptstreben war darauf gerichtet, keinen Theil der Handlung zu vernachlässigen und die Aufmerksamkeit des Hörers stets rege zu erhalten; dadurch begab er sich aber des Vortheils eines am Einzelnen stärker haftenden Interesses. Die Komposition des „Rizzio“ ist ein leichter Melodienfluß, der Alles gleichmäßig überzieht und dahinströmt, ohne Wellen zu werfen, ohne eine tiefere, leidenschaftliche Bewegung zu erzeugen. Auch hat es dem Erfolge wesentlich geschadet, daß der erste, zweite und vierte Akt dasselbe fast tonlose Finale haben. Uebrigens ragen einzelne Schönheiten der Musik, besonders im dritten Akte hervor. Die Aufführung war eine durchaus angemessene. Hr. Bachmann (Rizzio) konnte wegen einer Indisposition seine Mittel nicht entfalten und vermochte deshalb das Liebeslied und die große Arie nicht zur Geltung zu bringen. Fr. Kainz-Prause (Maria) entwickelte im Spiel lebhafte Energie und bot eine achtbare Gesangsleistung. Auch die minder wichtigen Rollen wie Darnley und Ruthven wurden von den HH. Hardtmuth und Eilers sorgfältig gegeben.

Aus Mähren und Schlesien.

Ueber Konzert-Programme.

p. p — Die „Recensionen“ haben noch vor Kurzem über die große Anzahl und das theilweise erfreuliche Wirken der Mährisch-Schlesischen musikalischen Vereine berichtet. So willkommen aber auch die massenhafte Vermehrung solcher Institute in gewissem Sinne sein mag, so läßt sich doch keineswegs läugnen, daß nur wohl geordnete und gut geleitete Musikgesellschaften und Vereine wohlthätig auf das Ganze einwirken können. Vom guten Geschmack, richtigen Urtheil und gesunden Sinn derjenigen Personen, die zur Leitung der musikalischen Vereine berufen werden, hängt in der Regel mehr ab, als von den musikalischen und finanziellen Kräften, die diesen Gesellschaften zu Gebote stehen.

Die Vereinsleiter sollen sich in keine Produktionen einlassen, welche die Kräfte des Vereines übersteigen, sie haben dagegen die Pflicht, Alles dasjenige zu leisten, was möglicher Weise mit diesen geleistet werden kann. Die Vereinsleiter sollen dahin wirken, daß das Gefühl der Schichternheit, welches sich mancher gebildeten und fähigen Musiker bemächtigt, wenn sie mit ihren Leistungen vor die Oeffentlichkeit treten, beseitigt, daß denselben Vertrauen auf ihre Leistungsfähigkeit eingeflößt werde. Von der anderen Seite sollen die Vereinsleiter der Anmaßung, der Eigenliebe, der Selbstüberschätzung und Oberflächlichkeit, leider nicht seltenen Eigenschaften unter den Dilettanten wie unter den Fachmusikern, kräftige Schranken entgegensetzen.

Wie viele sogenannte Konzerte und musikalische Produktionen werden nicht veranstaltet bloß aus Sucht zu glänzen, oder um Ostentation zu machen, oder weil ein besonderes Ereigniß die Abhaltung eines Konzerts fordert. Wie viele Meisterwerke werden nicht bei solchen Gelegenheiten profanirt, weil sie als Bruchstücke, herausgezogen aus einem wohlgeordneten Ganzen, mit Tonstücken ganz heterogenen Charakters aufgeführt werden, weil ferner bei gediegenen Werken den ausübenden Musikern der Eifer, die Wärme, das Verständniß für die Sache fehlt. Welchen Eindruck können solche Produktionen auf die Zuhörer machen, wie soll hiedurch der musikalische Geschmack im Publikum geläutert und der Sinn desselben für das wahrhaft Schöne gepflegt werden.

In dieser Beziehung dürfte manchem unserer Vereine der Vorwurf zu machen sein, daß er seine Auf-

gabe nicht erfülle, daß er nicht das leiste, was er leisten soll.

Wenn es gestattet ist, aus den Konzert-Programmen einen Schluß auf die musikalische Geschmacksrichtung derjenigen zu ziehen, denen das Arrangement der Konzerte obliegt, so können selbst die Musikvereine der beiden Hauptstädte Brünn und Olmütz von dem Vorwurfe nicht freigesprochen werden, daß in den Konzerten auf die Erzielung eines günstigen Gesammteindruckes nicht die wünschenswerthe Rücksicht genommen wird. Für den wahren Kunstkenner wird selbst bei einer guten Aufführung der Genuß beeinträchtigt, wenn in einem aus gediegenen Tonwerken bestehenden Programme Stücke aus neueren oder nur zu sehr bekannten italienischen Opern oder moderne Kunststücke eingeschoben werden.

Es mag noch hingehen, wenn der Brünner Musikverein bei seinem ersten Konzerte neben einer Haydn'schen Symphonie, neben den Chören aus dem Oratorium „Christus“ von Mendelssohn, endlich neben der Ouverture zu Beethoven's „Egmont“ ein Terzett aus der Oper „Wilhelm Tell“ vortragen läßt. Bedenklicher schon muß es erscheinen, daß der Olmützer Musikverein bei seinem ersten Konzerte im laufenden Vereinsjahre neben der Ouverture zu „König Lear“ von Berlioz und neben einem Tonstück aus der „Athalia“-Musik von Mendelsohn eine Arie aus der Oper „Dom Sebastian“ und einige Konzertstücke für Waldhorn aufzuführen gestattet.

Das Großartigste in dieser Beziehung aber leistete unstreitig der Znaimer Musikverein, der bei einer am 25. Februar aus Anlaß der Verfassungsfeier zum Besten der Armen veranstalteten musikalischen Akademie Werke italienischer, französischer und deutscher Musik aus verschiedenen Zeiten bunt untereinander geworfen den Zuhörern auftischte. Das Programm dieses Konzertes lautete: 1. Ouverture zu „Iphigenia in Aulis“ von Gluck; 2. Introduktion aus der Oper „Norma“ für eine Baßstimme und Männerchor; 3. „Die Liebe“, dreistimmiger Chor mit Fortepianobegleitung von Rossini; 4. Ouverture zum „Blaubart“ von Gretry; 5. Tenorarie aus der Oper „Josef und seine Brüder“ von Mehul; 6. „Die Heimat“, Männerchor von Storch; 7. Marsch aus der Oper „Tannhäuser“ von Richard Wagner. Schon beim Lesen dieses originellen Programms überfällt den Musikkenner ein gelinder Schauer; was muß dazu gehören, die bezeichneten Stücke in einem und demselben Konzerte anhören zu müssen!

Aehnliche Mißgriffe fallen mehr oder weniger auch den übrigen musikalischen Gesellschaften und Vereinen zur Last. Die Leiter derselben rechtfertigen ihr Vorgehen bei Zusammenstellung der Konzert-Programme gerne mit den angeblich klar ausgesprochenen Wünschen des Publikums; sehr häufig hört man die Bemerkung, man könne nicht immer klassische und gediegene Tonwerke von anerkannten Meistern aufführen, man müsse nicht nur die Musikkenner, sondern auch den großen Theil des Publikums zu befriedigen suchen, welcher leicht faßliche, melodische Musikstücke zu hören wünsche. Diese Entschuldigung mag bei Jenen am Platze sein, welche sich für Geld hören lassen, und bei Konzerten kein anderes Interesse als das des Erwerbes verfolgen. Diese Entschuldigung kann weiter hingenommen werden bei Veranstaltern von musikalischen Produktionen für wohlthätige oder gemeinnützige Zwecke, wo das Kunstinteresse erst in zweiter Reihe zu stehen kömmt. Bei Vereinen aber, welche die Bildung und Läuterung des musikalischen Geschmackes zum Aushängeschild ihrer Thätigkeit und ihres Wirkens machen, dürfen solche Rechtfertigungen nicht berücksichtigt werden.

Den Musikvereinen in Provinzialstädten, welche Fehlern und Mißgriffen der angedeuteten Weise entgehen wollen, dürfte die ununterbrochene und aufmerksame Beobachtung der Leistungen anderer Städte im Gebiete der Musik zu empfehlen sein. Insbesondere könnte das musikalische Treiben in Wien, wie sich dasselbe in einem klaren Bilde mittelst der Fachblätter dem Auge der Leser entrollt, vielen musikalischen Gesellschaften kleinerer Städte von großem Nutzen sein. Die Residenzstadt Wien, woselbst alle Erscheinungen der Kunst einer so eingehenden und umfassenden Kritik unterzogen werden, sollte für die Provinzstädte nicht ohne Nachahmung bleiben. Das Wirken der Musikvereine soll nicht bloß lebendig und selbstbewußt, es soll auch eifersüchtig und nachstrebend sein. Selbstgenügsamkeit artet leicht in Selbstüberschätzung aus, welche den Keim zum Untergange eines gesunden und kräftigen Vereinslebens legt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

10. — 16. April: „Emilia Galotti“ (Orsina: Frl. Januschek a. G.) — „Feuer in der Mädchenschule“ und „Erziehungsresultate“ (Marie und Margarethe: Frl. Raabe aus Mainz a. G.). — „Graf Essex“ (Elisabeth: Frl. Januschek). — „Ein Autograph“ und „Der kleine Richelieu“ (Julie und Richelieu: Frl. Raabe). — „Phädra“ (Frl. Januschek). — „Doktor Wespe“. — „Mutter und Sohn“ (Franziska: Frl. Raabe.

c. — Das am letzten Mittwoch zu Ende gegangene Gastspiel Frl. Januschek's wird unbestritten als der Höhenpunkt der diesjährigen Theatersaison im Gebiete des ernsten Drama's bezeichnet werden können. Erwartet mit einer keineswegs zweifellosen Spannung, von der Kritik theilweise mit entschiedener Sprödigkeit aufgenommen, und an sich wenig dazu geschaffen, die Gemüther durch ein blitzartig einschlagendes Naturell, durch Schönheit oder Genialität im Nu zu erobern, hat es Frl. Januschek trotz alledem zu einem durchgreifenden Erfolge gebracht. Wir wünschen ihr dazu mit aller der Freundigkeit, welche der Anblick eines derartigen Sieges der echten Kunst erweckt, von ganzem Herzen Glück, und hoffen, daß Frl. Januschek nach ihren etwas rapiden Tartessosfahrten zu einem längeren und ruhigeren Verweilen hieher zurückkehren werde.

Von den Rollen der letzten Abende sahen wir nur Lessing's „Gräfin Orsina“ und die Mosenthal'sche „Deborah“, welche die Gastin mit Unterstützung einiger Hofschauspieler an der Wien zum Besten des Schillervereins's gab. *)

Es wird für Frl. Januschek immer eine Hauptschwierigkeit bleiben, das vorherrschend Verstandesmäßige ihrer Natur mit künstlerischem Feuer zu durchglühen und in Fluß zu bringen. In der Darstellung der Orsina gelang ihr dies nicht ganz. Dagegen schaltete sie mit dem glänzenden dialektischen Apparat des Lessing'schen Dialogs mit unübertrefflicher Meisterschaft. An den Leistungen der übrigen Darsteller, so ernst sie auch ihre Sache nahmen, hätten wir mehr noch auszustellen. Dem Lewinsky'schen Marinelli fehlt es bei aller Strenge und Würde des Styls an lebendigem Colorit und Hr. Sonnenthal dürfte den Grundton seines Prinzen etwas weniger sentimental nehmen. Hr. Anschütz erntete mit seinem Odoardo den vollen Beifall altbewährter Meisterschaft. Wir dürfen im Uebrigen auf zwei frühere Besprechungen in den „Recensionen“ (1860, S. 89 und 147) zurückweisen.

*) Siehe Lokales.

γ. — Das Gastspiel des Frl. Hedwig Raabe, vom Stadttheater in Mainz, war von freundlichem Erfolge begleitet. Frl. Raabe ist ein nettes junges Mädchen mit schwachem Organ und norddeutsch zugespitzter Aussprache, mit ziemlicher Routine und leidlichem Talent. Die Rede kommt oft nicht hinlänglich in Fluß, ist auch nicht immer so wirksam pointirt, als man es von dieser oder jener früheren Inhaberin des naiven Faches gewohnt sein mochte. Doch ließ sich ein natürlicher Fond von Talent in Frl. Raabe's Darstellungen nicht verkennen, was namentlich in der (schwierigen, weil abfurden) Rolle des Stubenmädchens im „Autograph“ momentweise, ferner in mehreren äußerst frisch gespielten Szenen des „kleinen Richelieu“ erfreulichst hervortrat. — In „Erziehungsresultate“ machte sich Frl. Hilke durch ihr frisches, munteres Spiel bemerkbar.

Operntheater.

10. — 16. April: „Das Nachtlager in Granada“ (Gomez: Hr. Dalfy a. G.) — „Gisella“ (Frl. Friedberg a. G.) — „Der Troubadour“ (Leonore: Fr. Fabbri-Mulder a G.) „Lohengrin“. — „Die Marketenderin“ und „Robert und Bertrand“. — „Die Zigeunerin“. — „Die Hugenotten“ (Valentine: Fr. Fabbri-Mulder).

Diese Woche brachte an vier Abenden drei verschiedene Gäste: den Tenoristen Dalfy, die Tänzerin Friedberg und die Sängerin Fabbri-Mulder. Von diesen Dreien gefiel der Erstgenannte am wenigsten, Frl. Friedberg am meisten und der Erfolg der Fr. Fabbri hielt zwischen beiden die Mitte. Hr. Dalfy, der sich bis jetzt nur in der obgenannten einen Rolle zeigte, hat eine Tenorstimme von sehr zweifelhaftem Timbre. Bald glaubt man einen hinaufgeschraubten Bariton, bald einen Kraftkenor à la Steger, bald einen ausgesungenen Veteranen zu hören, — bald wieder klingen einige Töne frisch und leicht, als ob ein besseres Material vorhanden wäre, das nur der richtigen Ausbildung nicht theilhaftig geworden. Jedenfalls ist die Tonbildung sehr mangelhaft und unzuverlässig. Dem Vortrage mangelt es an Schule, doch nicht an einer gewissen Wärme; die Aussprache ist deutlich, aber nicht sehr korrekt, das Spiel nicht störend. — Als Prinz-Regent hatte Hr. v. Bignio manchen recht gelungenen Moment. Um zur Künstlerschaft zu gelangen, muß

er indessen noch ziemlich Vieles lernen. Einiges hierüber haben wir bei Gelegenheit seines Gastspiels im vorigen Sommer bemerkt. Manches wird sich, wenn Hr. v. Bignio angemessen beschäftigt wird, bezüglich anderer Partien als die Verdi'schen oder der vielgesungene Prinz-Regent, nachtragen lassen. — Die Gabriele der Fr. Dustmann war wieder eine sehr nette Leistung, gleich tüchtig wie aufspruchslos. Die Chöre gingen sehr schlaff.

Fr. Fabbri-Mulder hörten wir als Valentine und waren angenehm berührt von dem weichen, sympathischen Stimmtimbre der Gastin. Auch scheint das Organ in guter Schule ausgebildet, der Ansatz zumeist korrekt, nur hie und da etwas gepreßt; — vom Tremoliren und andern Unarten blieben wir verschont. Leider aber werden diese schätzenswerthen stimmlichen Vorzüge nicht in entsprechender künstlerischer Weise durch Vortrag und Spiel unterstützt. Weder der musikalische noch der dramatische Ausdruck erheben sich über das äußerlich Nothwendige in Betonung und Geberde. Kein Hauch innerer Wärme, tieferer Erregung kommt uns anmuthend entgegen, — die günstige Stimmung, welche die ersten runden und weichen Töne erzeugen, verwandeln sich bald beim Anblick des fortgesetzt Schablonenhaften in jene kühle Gleichgiltigkeit, welche vom nächsten Moment nicht mehr erwartet, als der eben vergangene geboten.

Die übrigen Leistungen in den „Hugenotten“ waren zumeist keine glücklichen. Frl. Liebhart war sehr schlecht disponirt, Hr. Drazier war heiser und mußte nach dem ersten Akte absagen, worauf Hr. Schmid für ihn den Marcel (allerdings mit gewohnter Tüchtigkeit) sang, Hrn. Walter gelingen von der Partie des Raoul namentlich die zarten, welchen, leisen Stellen, nicht die heroischen, kraftverheißenden. Der Revers liegt Hrn. Neumann zu tief, — dagegen Manches in der Partie des St. Bris für Hrn. Mayerhofer zu hoch. Der letztgenannte Künstler, der die Rolle zum ersten Male sang, umschiffte indessen diese Klippe mit Geschick und spielte die Verschwörungsszene mit echt künstlerischem Verständniß, wie noch kein Sänger vor ihm. Frl. Tellheim sieht als Page hübsch aus, und eben so hübsch klingen manche Töne ihrer Stimme. Haltung und Geberden aber, sowie Ansatz und Vokalisation bedürfen der Schulung noch gar sehr. Die Ensembleszenen gingen ohne Störung vorüber. Die Szenirung ist die alte, verblaßte und theilweise völlig sinnlose.

Korrespondenz-Nachrichten.

J. D. **Mannheim.** (Hebbel's „Nibelungen“). Gestern gingen Hebbel's „Nibelungen“ und zwar mit durchschlagendem Erfolge auch über unsere Bühne. Hr. Lehfeld aus Weimar gastirte als Hagen und gab den „grimmen Recken“ mit all' dem straffen, unbiegsamen Starrsinn, welchen der Dichter ihm verliehen hat. Was die übrigen Mitspielenden anbelangt, so wirkten alle nach Kräften zum Gelingen des Ganzen; wenn ein Referent dies einsieht und gerecht ist, darf er wohl nicht mehr laden, denn über seine Kräfte etwas zu leisten vermag Niemand. Diese hünenhaften, im Guten wie im Bösen großartigen Gestalten, verlangen auch gleichartige Repräsentanten, deren leider unsere Zeit nur wenige hervorbringt. — Hr. Köckert nahm den Siegfried etwas burschikos, die naive Ruhmredigkeit des Recken bekam dadurch einen zu modernen Anstrich, doch gelang ihm die Sterbeszene vortrefflich. — Da wir nun gerade an diesem Theile der Dichtung sind, wollen wir bemerken, daß uns der Dichter verzeihen möge, wenn wir die genannte Szene etwas zu lang finden. Es verletzt das Gefühl, diese Schaar von Männern ruhig der Agonie eines Helden beiwohnen zu sehen, an dessen Ermordung sie mitwirkten. Dieses, sowie den feigen Günther ewig das Haupt vor der eigenen Schande verhüllend, weder sprechend noch handelnd zu erblicken, mag auf manchen Zuschauer, einen peinlichen Eindruck machen. — Das Publikum nahm übrigens, wie schon oben gesagt, das Werk mit großem Beifall auf, und lohnte die Darstellenden durch reichen Applaus und Hervorruf nach jedem Aktschlusse.

—ÿ— **München.** („Im Vorzimmer Sr. Excellenz.“ „Theuerdank.“ — Engagement.) Die laufende Woche brachte uns wieder zwei Novitäten: „Im Vorzimmer Sr. Excellenz“, Lebensbild von R. Hahn und „Der Theuerdank“, romantisches Lustspiel in drei Aufzügen von Hermann Schmid. Das erstere bewegt sich um die Verhältnisse zwischen Subalternbeamten und Vorgesetzten und bringt aus dieser Sphäre manche interessante, von unmittelbarer Beobachtung zeugende Züge, ist aber in seiner Totalwirkung nicht befriedigend. Die dankbarste Rolle ist die des alternden Subalternbeamten, dem es schließlich nur durch weibliche Hülfe gelingt, den ersehnten Posten eines Kanzellisten zu erlangen; sie wurde von Hrn. Herz recht naturgetreu durchgeführt. — Das zweite Stück ist von höherem poetischem Werth. Herzog Maximilian ist auf der Reise nach Aachen begriffen, um sich dort zum König wählen zu lassen. Unterwegs kehrt er als Meister Theuerdank in einer Mühle des Schwarzwaldes ein und kommt hier in Gefahr, auf Anstiftung eines Grafen von Hochburg durch dessen Neffen Heckulan von Münchhausen festgenommen zu werden, weil man auf diese Weise seine rechtzeitige Ankunft in Aachen und seine Wahl zu hintertreiben hoffte. Editha aber, die Tochter des Grafen, verräth ihm diesen Anschlag. Statt seiner wird Felix, der von ihr geliebte Sohn eines Handelsherrn, festgenommen, es entwickeln sich daraus allerhand romantische und komische Verwicklungen und der Schluß ist, daß Editha unter Vermittlung des inzwischen zum König gekrönten Max statt des für sie bestimmt gewesenen Junkers Heckulan den Geliebten zum Manne erhält. Das Ganze ist von korrek-

ter Anlage und zweckentsprechender Durchführung, es bewegt sich durchweg in romantisch-idyllischer Sphäre und ist reich an anmuthigen und erheiternden Momenten. Weniger befriedigt es von Seiten der Charakteristik. Den Figuren fehlt es zwar nicht an einem bestimmten typischen Gepräge, aber man vermißt daneben die eigentlich individuellen, belebenden Züge. Am fühlbarsten trat dies bei der Figur des intriganten Grafen und des lächerlichen Junkers hervor. Daher kam die spannende Kraft, welche jener, und die komische Kraft, welche dieser ousüben sollte, nicht so, wie es beabsichtigt war, zur Wirkung. Insbesondere wollte das allzuoft wiederkehrende Schlagwort des Letzteren, „als ich in Antwerpen und Brügge war", zuletzt nicht mehr anschlagen. Die erheiternde Wirkung ging daher mehr von den zum Theil recht glücklich erfundenen Situationen und dem bunt bewegten Hintergrunde, als von den Charakteren aus. An der Aufführung des Stückes ist insbesondere die durchweg sehr anmuthige szenische Ausstattung zu loben; auch gegen die Auffassung und Darstellung der einzelnen Rollen läßt sich nichts Erhebliches sagen, aber mit dem Zusammenspiel sah es übel ous. Die Verse und Reime schienen die Spieler in hohem Grade zu inkommodiren und auch mit dem Memoriren schien man es nicht besonders eifrig genommen zu haben. Am besten lösten ihre Aufgabe Hr. Dahn als Theuerdank, besonders beim Vortrage eines improvisirten Liedes, und Hr. Christen als fahrender Schüler. Wie schon früher in Berlin und Dresden, so hat das Stück auch hier eine recht freundliche und beifällige Aufnahme erfahren. Der Dichter wurde am Schluß zweimal gerufen. Hr. Grobecker, von dessen Gastspiel ich Ihnen zuletzt berichtete, wird, wie man hört, nach Ablauf seines jetzigen Engagements für hier gewonnen werden.

1. **Stuttgart.** (Novitäten und Reprisen der letzten Zeit.) Der Monat Februor hatte durch Dawison's Gastspiel an unserer Bühne eine ungewöhnliche Bewegung und die unerhörte Erscheinung hervorgebracht, daß Schauspiel und Trauerspiel — und zwar ohne ein einziges Stück von Fr. Birch-Pfeiffer anzuführen — eine größere Anzahl von Abenden ousfüllten, als das Lustspiel, wenn auch zwei jener Abende (darunter das Trauerspiel „Elavigo"!) sich als Appendig „Die Wiener in Paris" gefallen lassen mußten; desgleichen hatte dieser Monat uns als Novität im Schauspiele „Die deutschen Komödianten", im Lustspiele eine neue Version des „Tartüffe" von Grunert und die „Wiener in Paris", sowie neu einstudirt „Das Preislustspiel" von Maltner gebracht, Novitäten, über welche ich bereits berichtete, mit Ausnahme des letzteren Stückes, einer gänzlich matten und trivialen, durch nichts als durch den Mangel an Natur und Wahrheit bemerkenswerthen Ausführung des ehrgeizigen Dichterwunsches: sich getrönt zu sehen — deren Aufwärmung man uns wohl hätte ersparen können. Der Monat März dagegen hat dieser Bewegung gegenüber, in welcher die meist lange vermißten klassischen Namen plötzlich zuhouf erschienen, unseren künstlerischen Gang wiederum in die „ordentlichen" Wege hineingelenkt und unter seinen fünf Schauspielen uns drei Birch-Pfeiffer'sche vorgeführt: „Wie man Häuser baut", „Rose und Röschen" und „Eine Tochter des Südens". Letzteres Schauspiel — mit dem einoktigen dromatischen Genrebild von Lorm: „Die Alten und die Jungen" die Novitäten des Monats bildend — ist, so recht ein Theaterstück, wie es unsere Gegenwort braucht, um zufrieden zu sein: aus dem vollen stehenden Teiche des Zeitgeschmockes geschöpft, gefällig zur Aufwerksamkeit anregend, doch keine Verdouung störend, voll rührender Effekte ohne gerade nothwendige Ursachen, auch aus der Tiefe scheinbar schöpfend, ohne mit dem durchscheinenden Wasser der Gemüthsphonlasie zugleich auch das Phlegmo des Verstandes und der Logik herauszubringen — eine innige, kostenfreie Gemüth erbouende, so recht ausgedachte Welt, die noch in ihren nothwendigen Schwächen edel ist, edel bis zu den Lokaien. — Demnächst soll „Kunst und Leben" von Ille in Szene gehen, und das zu erwortende Gastspiel der Fr. Friedblumouer wird uns ouch den — neuerdings durch Hrn. v. Bismark berühmt gewordenen — „Geheimen Agenten" unseres einheimischen Hochländer bringen, der wegen mongelhafter Rollenbesetzung hier seit fünf Jahren nicht gegeben wurde.

Kleine Chronik.

Einer Uebersicht der Leipziger Gewandhaus-Konzerte in den „Signalen" entnehmen wir folgende Daten, welche zu mannigfachen Vergleichungen mit den Ergebnissen der Konzertsaison in anderen Städten Anlaß geben dürften. Aufgeführt wurden zwanzig Symphonien (sieben von Beethoven), zwei Suiten von Bach, und eine von Franz Lachner, neunzehn Ouverturen, drei kleinere Orchesterwerke (Mozart, Glinka, Berlioz), fünf größere Werke (Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Kiel), eine Anzahl kleinerer Chorwerke, Arien und Instrumentalsoli (von Rameau und Lully bis auf Dreyschock, Servais, Vieuxtemps, u. A.) Von den Komponisten waren Beethoven fünfzehn Mol, Mozart dreizehn Mal, Mendelssohn zwölf Mal vertreten. Unter den vorgeführten Musikstücken befanden sich achtundzwonzig Novitäten (wahrscheinlich manche unbedeutende Solostücke miteingerechnet).

Von Moritz Hartmann kam am 7. in Karlsruhe ein Lustspiel „Gleich und Gleich" mit vollständigem Erfolge zur Aufführung.

Die Darstellung des schweizerischen Bauernkrieges in Stäfa bei Zürich hatte während des diesjährigen Karnevols wieder über 10,000 Zuschauer herbeigezogen. Das Spiel begonn des Morgens mit triegerischer Reveille und es sammelte sich eine Anzahl Fußvolk, Reiterei und Artillerie, während sich ihrerseits die Bauernschaaren zusammenrotteten. Dem Prologe folgten die Volksversammlungen. Das Gefecht bei Mellingen fand im Köhlhof statt. Nach dem zweiten Kampf ging das improvisirte Dorf Wohlenschwyl in Feuer ouf und der Streit ruhte für anderthalb Stunden. Nachmittags fand nach kurzem Kriegsrath das letzte Gefecht bei Herzogenbuchsee statt. Ergreifend soll der Schluß, das Kriegsgericht über die Bauernführer, gewesen sein.

Wieder ein neues Theaterblatt! Aus Berlin erhalten wir die Probenummer einer „Neuen Zeitschrift für Theater, Musik, Kunst und Literatur." An der Spitze des Programms finden wir die Absicht ausgesprochen: „eine kritische, unparteiische Zeitschrift in der Weise der allbekannten „Recensionen" zu begründen", eine Hinweisung, für welche wir den unbekannter Weise sa freundlichen Gründern des neuen Blattes dankbar sind, wenn auch die Anzeige, daß mit demselben ein „Theater-Geschäfts-Bureau" verbunden ist, nicht geeignet erscheint, besonderes Vertrauen einzuflößen.

Lokales.

Unsere Hofoper hat schon wiedrr eine Novität — verschoben. „Lalla Rookh" wird nämlich erst künftige Woche zur Aufführung gelangen. — In der nächsten „Jessonda". Reprise soll Frl. Tellheim die Amazily singen.

Endlich ist auch der berüchtigte „Attaché" im Burgtheater (gestern) gegeben worden.

c — **Die Aufführung der Mosenthal'schen Deborah** mit Frl. Janauschek auf dem Theater an der Wien versammelte ein dicht gedrängtes Publikum in diesen der hohen Muse fast entwöhnten Räumen. Wenn die gefeierte Künstlerin in anderen ihrer jüngst hier vorgeführten Rollen uns jenes Urfeuer der angeborenen Leidenschaft vermissen ließ, ohne welches dramatisches Charaktere vom höchsten aeschiplerschen Pathos nicht zu ihrer vollen elementaren Wirkung zu kommen vermögen, so fand sich in der Mosenthalschen Dichtung ihr vorherrschend plastischer, maßhaltiger Sinn als glückliches Correlat der auf mächtige Bühnenwirkungen angelegten Dichtung vollkommen zu seinem Platz. Der Erfolg hätte bei den mannigfach störenden Einflüssen, mit welchen die Künstlerin zu kämpfen hatte, — schon seit mehreren Tagen verschleierte ihr eine starke Heiserkeit das ohnedies nicht allzu kräftige Organ — in der That kein glänzenderer sein können. Sechsfacher Hervorruf und ein wohlverdienter Lorbeerkranz bildeten den Abschluß dieses glänzenden Gastspiels, von welchem Frl. Janauschek ruhig das Bewußtsein mit sich nehmen darf, als eine der bedeutendsten Schauspielerinnen der Gegenwart nun auch vor dem strengsten Forum freudig anerkannt worden zu sein. — Das Zusammenspiel der übrigen Kräfte mußte bei deren bunter Zusammensetzung natürlich Manches zu wünschen übrig lassen. Im Einzelnen jedoch leisteten die HH. Förster, Sonnenthal, La Roche und Frl. Bognar Treffliches; auch Frl Ledner und Hr. Zimmermann halten glückliche Momente. Hrn. Strampfer dagegen hätten wir hinter die Koulissen gewünscht. Vielleicht, daß dann der Gang der Inszenirung etwas weniger lahm und der Bühnenapparat vor allerhand unglaublichem Blitz, Donner und grellem Glockengeläute, das erst durch Zischen aus dem Parterre zur Ruhe gebracht werden mußte, verschont geblieben wäre.

Die „Don Giovanni"-Vorstellung im Carltheater war im Ganzen wie in manchrm Einzelnen — Zerlina-Patti natürlich ausgenommen — keine gelungene, wir möchten aber gleich hinzufügen: nicht weil, sondern trotzdem es italienische Sänger waren, welche die schwierige Aufgabe unternommen hatten. Zum „Don Giovanni" gehören italienische Sänger, freilich aber gute, ferner eine forgsame, intelligente Einübung des Ganzen. Manches fiel übrigens der von darnherein gereizten Stimmung des Publikums zum unverdienten Opfer. Die ganze Aufmerksamkeit und der ganze Beifall kanzentrirte sich auf die Zerlina des Frl. Patti. Es ist aber auch vielleicht seit Jahrzehnten kein so anmuthiges Genrebildchen über hiesige Theaterbretter gehüpft, als diese Zerlina. Wir kommen nächstens ausführlich darauf zurück.

G. — **Das Wiedner Theater** füllt seit zwei Wochen seine Räume mit einer Parodie der Mantner'schen „Eglantine" unter dem Titel: „Die elegante Tini", von F. Zell, die mehr Ansprüche auf Anerkennung hat, als ein früherer ähnlicher Versuch mit der „Margarethe". Ist auch die Titelfigur im Ganzen matt, sa können doch die Szenen derselben mit dem parodirten Roden ihre Wirkung nicht verfehlen. Diesen übrigens und das Kantrebild der Klarisse, Raida, möchten wir die gelungensten Figuren der Parodie nennen. Beide fanden in Hrn. Zimmermann und Fr. Mellin glückliche Vertreter. Am meisten wußte aber Frl. Gallmeier ihr Talent zur Geltung zu bringen, die ihre Tini ohne weiteres zu ihren besten Rallen zählen darf. Frl. Wolter kann an einer salchen treuen Kopirung und kecken Karikirung ihre Freude haben.

c — **Am Kai** wurde letzter Tage das französische Lustspiel „Zwei Ehen" von Lokroy, in welchen wir ein altbekanntes „Pourquoi?" wiederfanden, mehrmals gegeben. Der hübsche Erfolg ist ebensawohl dem Stück, einem rechten Muster feiner französischer Ehestandspsychologie, als der meisterlichen Darstellung durch die HH. Ascher und Treumann zuzuschreiben, welche von den Damen Müller und Fontlive, einem neuen Mitgliede, wackr unterstützt wurden.

Fr. Niemann-Seebach wird, wie uns mitgetheilt wird, demnächst im Carltheater zwölf Gastrollen geben und u. a. als Gretchen, Julia, Klärchen, Maria Stuart, Kätlychrn, Anna-Lirse, Marfa (in einem Stück gleichen Namens von C. Heigel).

„Das wöchentlich zweimal erscheinende Fachblatt" wirft in seiner Nr. 30 gegrn die „Recensionen" wiederhalt gewaltigen Stand auf. Wir nehmen hiebon abermals Akt, natürlich nicht als ob uns die über alles Maß der Schicklichkeit hinausgehende Sprache des betreffenden Artikels in jenrn Spalten irgend Wunder nähme, sondern bloß um bri dieser Gelegenheit unsere ehrenwerthen Kollegen nach einmal dringend aufzufordern, das Treiben aller derartigen Journale dach endlich konsequent und solidarisch in seiner ganzen Verwerflichkeit zu brandmarken. — Daß wir unsere thatsächlichen Behauptungen, welche erforderlichen Falls durch schriftliche Zeugnisse zu erhärten sind, in allen Punkten aufrecht erhalten, versteht sich von selbst.

Briefkasten. 12. — 18. April: F in Prag, I in Stuttgart und P in München: Benützt. — L. v. S. hier: Mit Dank erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 17. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 26. April 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Mendelssohn's letzte Tage. (Schluß). — Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's. (Fortsetzung). — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Ein Attaché“, Hr. Lehmann), Operntheater (Debüts, „Lalla Rookh“, Adelina Patti. — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Brünn, Darmstadt, Olmütz, Weimar). — Kleine Chronik. — Lokales.

Mendelssohn's letzte Tage.

Nach dem Englischen des Henry Chorley.

Mitgetheilt von **Alfred v. Wolzogen.**

(Schluß.)

Am zweiten Tag unseres Aufenthalts zu Interlaken war der Himmel mit Wolken bedeckt, und zeitweise regnete es in Strömen; alle Berge waren verhüllt. Mendelssohn brachte fast den ganzen Tag mit mir zu; in seiner Nähe erinnerte ich mich stets daran, was von Sir Walter Scott erzählt wird, daß er nämlich mit seiner Zeit und Bereitwilligkeit, für die Unterhaltung seiner Freunde zu sorgen, so verschwenderisch war, als hätte er nichts Anderes zu thun. Wann und wie er es möglich machte, zu arbeiten, war schwer zu entdecken. Er sprach wieder von Freiburg und gab eine halbe Stunde nach, mich dorthin zu begleiten; als er indeß bald darauf wieder zu seinem früheren Entschluß zurückkehrte, bot er uns dagegen an, uns noch heute etwas auf einer kleinen Orgel vorzuspielen. Er hatte am Brienzer See ein kleines Dorf ausfindig gemacht, wohin nicht einmal eine rechte Straße führte; — die Kirche hatte offen gestanden, und da Niemand ihn gehindert, war er einigemal da gewesen, um zu spielen. Die Schönheit und die Einsamkeit des Ortes hatten, wie der leichte Zugang zu dem Instrument, seine Imagination ganz gefesselt. Dahin wollte er uns am Nachmittag führen und für uns ein wenig Musik machen.

Es war ein grauer, trauriger, kalter Tag mit vorübergehenden Regenschauern, die ein Schirmdach für das Boot nöthig machten, denn wir konnten nur auf einem Boot nach Riegenberg kommen. Die kleine graue Kirche liegt da auf einem Hügel in der Nähe des Sees, anziehend in ihrer Abgeschiedenheit und Stille; man nähert sich ihr auf rohen moos- und epheubedeckten Stufen. Auch an diesem Tage war, wie früher, die Kirchthüre offen, die Orgel zugänglich. Sie ist das Werk eines Walliſers, nicht übermäßig ausgezeichnet im Ton, wie man sich denken kann, aber ihr hübsches Exterieur verleiht diesem entlegenen ländlichen Gotteshause eine Art von Glanz und gibt ihm etwas Anziehendes. Ein Knabe fand sich willig, für einige Batzen die Bälge zu treten, und Mendelssohn nahm an der Orgel Platz, seinen drei Zuhörern zu Gefallen. Ich habe seitdem erfahren, daß es überhaupt das letzte Mal war, wo er sich zum Orgelspiel niedergesetzt hatte. Mir will es jetzt erscheinen, als könne er nie edler gespielt haben. — Nach einigen Motiven von Sebastian Bach begann er eine Improvisation in C-moll, welche die kanonische Form eines Vorspiels und einer Fuge annahm; seine Phantasie entzündete sich im Fortgang und sein Antlitz strahlte in jenem reinen und erhabenen Lächeln, seinem erhebendsten und schönsten Ausdruck, dessen sich alle, die ihn kannten, erinnern müssen, während er jene langen und reichen Tongewebe spann, welche, wie der alte Milton sang,

„alle Himmel den Augen erschließen.“ Gedenke ich dieses Orgelspiels, so ist es mir, als hätte ich für immer der erhabensten Musik Lebewohl gesagt, denn in solcher improvisirender Ausübung seiner Kunst beseelte er das Quantum von kontrapunktischer Kenntniß, welches er dabei mitspielen zu lassen für gut hielt, stets durch eine glänzende Phantasie, die bei ähnlichen Gelegenheiten so vielfach vermißt wird, und deren Mangel bestenfalls durch die Macht der Töne und die geschickte Verbindung der einzelnen Theile verdeckt zu werden pflegt. Hier aber wurde eben so sehr das natürliche Gefühl, wie der ruhig prüfende Verstand in vollkommenster Weise befriedigt. Hier zeigte sich der echte Mann in der künstlerischen Vollendung seiner reichen Gaben, alt an Erfahrung, aber jung in der Schärfe seiner Empfindungen und, wie mir schien, an diesem Tage außerordentlicher als je. Ohne allen Prunk spendete er die Genüsse, die ihn selbst entzückten, und aus einem Vorrath erhabenster Gedanken und reichster Ideen spendete er sie. Auch solche Momente müssen enden, aber vergessen kann man sie niemals.

Am Abend brachte der Zufall die Unterhaltung auf die italienische Musik. Mendelssohn sprach wieder mit dem warmen Ausdruck der Bewunderung von Rossini's „Wilhelm Tell“, und zu meinem Erstaunen mit gutmüthiger Kordialität von Donizetti's „Tochter des Regiments“. „Die Oper ist so lustig“, sagte er, „es steckt so viel wirkliches Soldatenleben in ihr. Man hält sie für schlecht *); und gewiß“, fuhr er, halb humoristisch sich selbst korrigirend fort, „es ist wunderbar, wie leicht man sich an schlechte Musik gewöhnt“! Dann erkundigte er sich nach Verdi; er hatte gehört, daß dieser eine Art von neuem Effekt in einigen seiner Finales habe; darüber wünschte er genauere Auskunft. Er drückte auch den Wunsch aus, Händel's Orgelkonzerte einmal zut spielen zu hören, sprach sich indeß über sie in Rücksicht der frivolen und altmodischen Passagen für die Soloregister, woran sie Ueberfluß haben, mit einiger Bedenklichkeit aus. Dann redete er mit vielem Interesse von der großen Oper zu Paris als von einem Theater, für welches zu schreiben er eines Tages könne veranlaßt werden (ich glaube fast, daß hierüber schon einige Verhandlungen stattgefunden hatten), und erwähnte seines Aufenthaltes in Rom, der von dem höchsten und wichtigsten Einfluß auf seine Entwicklung gewesen wäre. Bei Rom erinnerte einer aus der Gesellschaft an Shelley's „Cenci“, den ihm einer seiner englischen Freunde gegeben hatte. Er sprach über das Buch mit dem heftigsten Widerwillen. „Nein, es ist zu schrecklich; es ist abscheulich. Ich kann solch' ein Gedicht nicht bewundern.“

Den nächsten Morgen fuhr Mendelssohn mit uns nach Lauterbrunnen. Der Anblick der Jungfrau und des Silberhorns war herrlich, als wir das Thal hinauffuhren, und der Fall des Staubbachs kann nie magischer ausgesehen haben, wie im hellen Lichte dieses Spätsommertages; seine Wasser strahlten wie Raketenschwärme, die von dem Rande der hohen Klippe in die Tiefe hinabstürzten.

Fast meine letzte bestimmte Erinnerung an Mendelssohn ist, daß ich ihn in der Mitte des Regenbogens stehen sehe, den, wie jeder Leser des „Manfred“ weiß, die „Zauberin der Alpen“ über die Cascade wirft; er blickte aufwärts, fortgerissen und entzückt über den Reiz des wunderbaren Naturschauspiels. Dann sah ich ihn — wirklich zum letzten Male — noch allein auf seinem Rückweg hinab nach Interlaken, während wir aufwärts über die Wengern-Alp zum Grindelwald zogen. Meine Augen folgten seiner Gestalt, die der leichte schwarze Rock und der weitkrämpige, mit schwarzem Flor umwundene Strohhut nicht jünger erscheinen ließ; auch dann noch fuhr es mir durch den Sinn, daß er doch sehr herabgedrückt und erschöpft aussähe, und daß sein Gang allzu schwerfällig sei. Wer aber konnte daran denken, daß seine irdischen Tage so plötzlich schon ihrem Ende sich zuneigen würden?! —

*) Ich kann nicht unterlassen, mich dieser Autorität zu bedienen, um auf den ernsten und unliebenswürdigen Antagonismus zwischen den verschiedenen großen Schulen der europäischen Musik hinzuweisen, welcher neuerdings Mode geworden, den aber glücklicherweise die wahrhaft gediegenen Meister der Kunst nicht getheilt haben. Ein roher deutscher Student, der vielleicht nur ein paar Burschenlieder zu singen und tüchtig nach Tabak zu riechen versteht, mag allenfalls eine solche Aeußerung für orthodox halten, wie ich sie einmal mit großem Pomp über die italienische Oper habe machen hören: „Dafür habe ich nicht das geringste Interesse.“ Aber Haydn und Mozart besaßen etwas mehr Kordialität, Diskretion und Katholicismus. Ja, selbst der ernste, solide Sebastian Bach, so erzählt Dr. Forkel, war mit Hasse, dem Opernkomponisten, und mit Signora Faustina, der Primadonna an der italienischen Oper in Dresden, innigst befreundet, und reiste oft von Leipzig hinüber, um die Oper zu hören. Gewöhnlich nahm er seinen ältesten Sohn mit sich, und pflegte dann wohl einige Tage vor der Reise scherzhaft zu ihm zu sagen: „Nun, Friedemann, sollen wir wieder noch Dresden gehen und die niedlichen Gesänge dort hören?“

Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's.

Von **Moritz Hartmann.**

(Fortsetzung.)

Alle die genannten Stücke jedoch und viele andere, die wir nicht nennen, sind, obwohl manche derselben schon in Elisabeth's Zeit fallen, nur als kleine Vorbereitungen zu betrachten und als Vergnügungen, die mehr noch Einzelnen und kleinen Gesellschaften, dem Hof, einer Universität, einer Gilde ꝛc., als dem Publikum oder der Nation angehören. Erst nachdem sich der Volksgeist im Verlaufe ungefähr des ersten Drittheils der elisabethinischen Zeit gefaßt und gestärkt, beginnt die Entfaltung der eigentlichen Blüthe des englischen Theaters. Der erste Dichter, in welchem die Größe der englischen Tragödie aufdämmert, ist Thomas Sackville. Mit demselben Rechte, mit dem man Aeschylos mit Uebergehung aller seiner Vorläufer den Gründer der griechischen Tragödie nennt, kann man diesen außerordentlichen und vielseitigen Mann den Gründer der englischen Tragödie nennen, ja selbst der englischen Nationalbühne, obwohl seine Tragödie „Gorboduc“ erst nur vor den Juristen des Tempel, dann bei Hofe aufgeführt wurde. Thomas Sackville, Sohn Sir Richard Sackville's, wurde um's Jahr 1530 oder 36 geboren, studirte in Oxford und Cambridge und bezog dann den Tempel, um sich für eine juristische Laufbahn vorzubereiten, wo er sich aber, wie es scheint, mehr mit poetischen, als mit juristischen Arbeiten beschäftigte. Um diese Zeit begann er sein großes Gedicht „The Mirrour of Magistrates“, in welchem er alle glänzenden und tragischen Gestalten der englischen Geschichte seit Wilhelm dem Eroberer besingen wollte. Aber er vollendete von diesem groß angelegten Gedichte, auf dessen erste Konzeption die italienische Literatur und namentlich Dante nicht ohne Einfluß gewesen sein mag, nur einen kleinen Theil, den er die „Induction“ nannte und die Geschichte Henry Staffords. Einige Jahre später schrieb er seine Tragödie. Schon unter der blutigen Marie nahm er einen Sitz im Parlament ein und unter Elisabeth kehrte er wieder dahin zurück. Während einer Reise durch die Länder des Kontinentes gerieth er, aus bisher unbekannten Ursachen, in die römischen Gefängnisse, — vielleicht waren die Gründe dieser Unannehmlichkeit religiöser Natur, — aus denen er beim Tode seines Vaters, der ihm ein großes Vermögen hinterließ, befreit wurde. Königin Elisabeth, die seine vielfachen Talente zu schätzen wußte, machte ihn zum Pair unter dem Titel Lord Buckhurst und im Jahre 1570 ging er als außerordentlicher Gesandter an den Hof Carls IX. von Frankreich und später an andere Höfe. Eine Sendung in die Niederlande bezweckte, die Gründe der Klagen zu untersuchen, welche die Holländer gegen Leicester, den ihnen die Königin zu Hilfe geschickt, und sein hochmüthiges und unpolitisches Auftreten erhoben. Seine offenbar wahrheitsgetreuen Berichte über den Liebling der Königin mißfielen dieser so sehr, daß sie Lord Buckhurst der Freiheit beraubte, die er jedoch bei dem bald darauf erfolgten Tode Leicesters wieder erlangte. Auch später trat er gegen einen Günstling der Königin, aber diesmal mit deren Willen, gegen Essex, als Mitbewerber um die Kanzlerswürde von Oxford auf, die er auch erhielt. Er stand damals schon so hoch im Ansehen, daß ihn die Königin in Oxford besuchte, ihn in den wichtigsten Staatsangelegenheiten, bei Vertrags- und Friedensschlüssen verwendete, ihn zum Schatzmeister ernannte und überhaupt viele Würden auf sein Haupt häufte. Jakob I., ihr Nachfolger, bestätigte ihn in diesen auf Lebenszeit und fügte noch den Titel Earl of Dorset hinzu. So, hochgeehrt und in der Fülle des Ansehens und des Glücks, starb er im Jahre 1608, am Ministertische selbst.

Phantasie, Schöpfungskraft, Gefühl, Menschenkenntniß bezeichnen oft schon die Anfänge einer Kunstepoche; edler Geschmack, Schönheitssinn, selbstbeschränkendes Maß, Form in der umfassenderen Bedeutung des Wortes sind die Früchte erst einer weiteren Entwicklung, stellen sich meist erst ein, wenn die Kunst ihren Höhepunkt erreicht. So findet sich auch manche der ersteren Eigenschaften in der Tragödie Sackvilles, während ihr die letztern beinahe ganz abgehen, oder nur in versprechenden Keimen vorhanden sind. In „Gorboduc“, oder wie das Stück früher hieß, der „Tragödie von Ferrex und Porrex“ bildet das alte traurige Thema vom Bruderhaß, Brudermord, Tod des überlebenden Bruders durch die Hand der Mutter Motive und Katastrophe; Sprache und Scenen sind diesem gräulichen Stoffe angemessen und würden weder der heutigen Kritik, noch den Nerven des heutigen Publikums behagen; aber Sackville hat „den Besten seiner Zeit genug gethan“. Der große Sir Philipp Sidney, „die Zierde seines Zeitalters“, jene feine, große und edle Natur, sagt von dieser Tragödie: „Sie ist voll erhabener Reden, welche die Höhe Seneca'schen Styles erklimmen, voll bemerkenswerther Moral, die sie auf die schönste Weise lehrt, und so erreicht

*

sie den wahren Zweck der Poesie". Für uns hat sie vorzugsweise einen literarhistorischen Werth, was aber nicht ausschließt, daß sie mit einzelnen Stellen und ganzen Scenen einen erschütternden, wahrhaft poetischen Eindruck macht, wenn uns auch das Ganze zu kraß ist. Was die Form im Großen und im Einzelnen betrifft, so schließt sie sich betreffs der sogenannten Einheiten mehr an die klassische Tragödie an. Auch ein Chorus tritt in ihr auf und zwar in der objektiv theilnehmenden, betrachtenden Weise der Alten, ohne darum als ein äußerliches Beiwerk zu erscheinen. Wie in allen Tragödien, die eine theatralische Entwicklung beginnen, wie z. B. in den Tragödien des Aeschylos, überwuchert oft das epische Element das dramatische. Eine wichtige Neuerung, die, so viel man weiß, ganz und gar diesem Dichter angehört, ist der fünfmaßige Blankvers, der allerdings hier noch nicht immer in großer Reinheit auftritt, aber doch das Beispiel gibt und von nun an der tragische Vers der Engländer bleibt. Der Chor ist in Reimen — und so haben wir an „Gorbodue" die ersten jener zahllosen, theils in Blankversen, theils in Reimen geschriebenen Tragödien der Engländer. — Wichtiger aber als die Einführung des Blankverses und von weit größerer Tragweite war es, daß Thomas Sackville den Muth hatte, die Stoffe aus der heiligen Schrift und dem klassischen Alterthum zu verlassen und eine profane Geschichte auf die Bühne zu bringen; damit zeigte er dem englischen Theater den Weg zu den Eroberungen, die es in so außerordentlicher Ausdehnung zu machen bestimmt war.

Sackville ist mit seinem Beispiele gerade zur rechten Zeit gekommen. Während seiner Jugend hatte sich das Theaterleben bedeutend ausgedehnt. In den Inns, in den Kollegien und Universitäten wurde mit Leidenschaft gespielt und die Aufführung eines Stückes gehörte als ergänzender Theil zu jeder Festlichkeit. Collier nennt zweiundfünfzig Stücke, die zwischen 1568 — 1580 bei Hofe aufgeführt wurden. Schon war bei Hofe ein eigener Beamter mit Ueberwachung und Leitung der theatralischen Aufführungen beauftragt und schon zogen Schauspielergesellschaften von Stadt zu Stadt und in London von Viertel zu Viertel. In der ersten Hälfte der Regierungszeit Elisabeths wachsen die Theater aus dem Boden. Plötzlich erfahren wir von siebenzehn stehenden Theatern unter eigenen Schauspieldirektoren. Von diesen waren freilich mehrere offene Theater, nach Art unserer Sommertheater, aber gerade diese zeugen für die Volksthümlichkeit der Bühne. Als fest und an der Spitze aller andern Theater erscheinen der „Globe" und „Black friars" die unsterblichen Bühnen, die bestimmt waren, Shakespeare in Person als Schauspieler und im Geist als Dichter in ihren Schooß aufzunehmen.

Aber von „Gorboduc" zu Shakespeare ist noch weit und zwischen diesem Anfang und jener Vollendung eine Kluft, die überbrückt werden muß. Zwischen dem Erscheinen „Gorboduc's" und dem ersten Auftreten Shakespeare's tauchen bereits zahlreiche Namen und unzählige Stücke auf, deren Nennung schon ermüdend und keinesfalls förderlich wäre, da sie meist vergessen sind und ohne bedeutenden Einfluß auf die Weiterbildung der Bühne blieben. Wir wollen uns damit begnügen, nur solche Werke zu nennen, die zu Shakespeare in irgend welcher Beziehung stehen, und solche Dichter, die würdig sind, als Vorläufer geehrt zu werden. Whetstone gehört zwar nicht zu diesen, aber seine „Cassandra" ist eines jener rohen Stücke, die ihm grobes Material geliefert, und die zur Unkenntlichkeit verwandelt und veredelt aus seiner Künstlerhand hervorgegangen. Whetstone's „Cassandra" bildet die Grundlage von Shakespeare's „Maß für Maß".

Als echte Vorläufer Shakespeare's dürfen Thomas Kyd, George Peele, Marlowe, Greene, selbst Lilly, Lodge und Nash gelten.

In Thomas Kyd's Trauerspielen „Hieronymus" und „Die spanische Tragödie" oder: „Hieronymus ist wieder wahnsinnig" findet sich beinahe mehr Bombast als im „Gorboduc", hie und da aber mitten in den Gräueln und Schrecken von Mord und Wahnsinn stößt man doch auf einige Verse, die wahrhafte Leidenschaft und wahrhafte Zerrissenheit des Gemüthes ausdrücken. Der unglückliche Vater, der manchmal vernünftig den Tod seines Sohnes beklagt, manchmal mit wahnsinniger Philosophie seinen Schmerz wegzuplaudern oder zu verhöhnen sucht, ist eben so oft ergreifend, als er durch gesuchtes und gräulich übertriebenes Wesen ein wahres Monstrum wird. Nicht er, der Dichter erscheint dann verrückt; aber trotzdem offenbart sich hier schon das Streben, innere Vorgänge, großes Unglück und große Leidenschaft groß und psychologisch darzustellen. George Peele ist insoferne Kyd's Seiten- und Gegenstück, als er zarte Gefühle so zart als möglich auszudrücken sucht; dabei geräth er, wie es Kyd mit dem Pathos geht, oft in einen übertriebenen, schwulstigen Cynismus, nachdem er sich durch einige Verse wirklich zart und melodisch ausgedrückt. Er hat ziemlich viel

Phantaſie, aber dieſe, in Verbindung mit ſeinem Cynismus, verführt ihn ſo weit, daß ſein Stück ein opernhaftes Ausſehen bekommt. Dies gilt vorzugsweiſe von ſeiner „Liebe König David's und der ſchönen Bathſeba". Sein „Eduard I." nach der Ballade, die in Percy's Sammlung zu finden, iſt ein unglücklicher Verſuch eines hiſtoriſchen, ränkevollen Trauerſpieles. Sein Hauptverdienſt beſteht in der Melodie des Verſes und in dem Streben nach Zartheit, welches, obwohl oft ſeinen Zweck verfehlend, in dieſer Zeit, die meiſt nur gewaltige Gräuel auf der Bühne ſah, nicht genug zu loben iſt und ihm deshalb, allen ſeinen Fehlern zum Trotz, auch große Lobſprüche engliſcher Kritiker unſerer Zeit eingebracht hat.

Der in jeder Beziehung und bei weitem bedeutendſte Dichter unter dieſen Vorläufern Shakeſpeare's iſt Chriſtopher Marlowe, eine jener Naturen, für die man vor wenigen Jahrzehnten in der deutſchen Literatur eine beſondere Vorliebe hatte, die man vorzugsweiſe genial, gigantiſch, titaniſch nannte, und die man gerne ſelbſt über die größten Dichter ſetzte, weil dieſe Maß zu halten verſtehen und die Schönheit nicht verletzen. Chriſtopher Marlowe war in der That ein Dichter von gewaltiger Kraft, von ſtarker Leidenſchaft und Phantaſie, aber ſeiner Kraft fehlte das Maß, ſeiner Leidenſchaft und Phantaſie fehlten die Zügel — und damit gerade dasjenige, was die Werke des Dichters aus ſeinen natürlichen Anlagen heraus als wohlthuende Kunſtwerke hervorgehen läßt. Es fehlte ihm auch die Ruhe, um die einzelnen Theile ſeiner Dichtungen zu einem einheitlichen, wie durch Nothwendigkeit zuſammenhängenden Ganzen zu verbinden. Seine Werke beſtehen aus Stücken, von denen die einen überwältigend, höchſt pathetiſch, oft voller Naturlaute und erſchütternder tragiſcher Kraft, die andern nur Ausartungen eines ungebändigten Genies, roh und oft im höchſten Grade geſchmacklos ſind.

Von ſeinem Leben iſt ſo viel wie nichts bekannt. Allem Anſcheine nach iſt er um's Jahr 1562 geboren und gegen 1593, jedenfalls in der Kraft der Jugend zu Grunde gegangen. Sein Tod bildet den bekannteſten Theil ſeines Lebens. Er faßte eine tiefe Leidenſchaft für eine ganz niedrige Dirne und hatte einen Bedienten zum begünſtigten Nebenbuhler. In der Wuth der Eiferſucht zog er eines Tages in der Schenke gegen dieſen das Schwert, aber der Nebenbuhler, raſcher als Marlowe, faßte es und ſtieß es ſeinem Beſitzer in den Leib. Marlowe ſtarb an dieſer im unwürdigen Kampfe für einen unwürdigen Gegenſtand empfangenen Wunde. Eine Sage erzählt, daß ſein Mörder ſein literariſcher Nebenbuhler, der ehemalige Soldat, Dichter Ben Johnſon geweſen. Die Sage beweiſt nur, daß das Leben der damaligen Dichter in London, in Harmonie mit dem Tone und Geiſte ihrer Dichtungen, einige Aehnlichkeit mit dem italieniſchen Künſtlerleben des 15. Jahrhunderts hatte.

Marlowe hat mehrere Stücke geſchrieben und außerdem an den Arbeiten Anderer Theil genommen; denn die dramatiſche Kompagnie-Arbeit tritt gleich bei den erſten engliſchen Dichtern auf, (ſelbſt bei Thomas Sackville, dem Thomas Norton geholfen), allerdings mehr mit der handwerksmäßigen Naivetät mechaniſcher Künſtler, als mit der Fabrikanten-Spekulation der heutigen Franzoſen. Außer den Stücken, die wir noch nennen werden, arbeitete er mit an Naſh's Tragödie „Dido", an dem Luſtſpiel „Der Mädchen-Feiertag", an dem Gedichte „Hero und Leander" und überſetzte Lucan's „Pharsalia" in Blankverſe und einen großen Theil der Ovidiſchen Gedichte. Dieſe letzteren gab er ſo treu wieder, daß ſie auf Befehl des Erzbiſchofs von Canterbury öffentlich verbrannt wurden. „Tamerlan der Große oder der ſkythiſche Schäfhirt" iſt allem Anſchein nach die erſte Tragödie Marlowe's und höchſt wahrſcheinlich eine Jugendarbeit; ſie iſt voll Bombaſt und Uebertreibung, ſowohl was die Sprache, als was die Handlung betrifft; aber ſein Streben nach Charakteriſirung der Zeiten wie der Perſonen iſt nicht zu verkennen, obwohl es der Verfaſſer nicht dahin gebracht hat, daß man ſich für die Fabel oder für irgend eine Perſon ſeines Drama's intereſſire. Der Blankvers iſt hier ſchon mit großer Meiſterſchaft behandelt und bekundet in Sprache und Form einen bedeutenden Fortſchritt ſeit Sackville. Pſychologiſch intereſſanter und bedeutender iſt „Die Herrſchaft der Wolluſt oder die üppige Königin", das die heiße Liebe einer ſpaniſchen Königin für einen Mohren mit ſehr lebhaften und glühenden Farben ſchildert. Die Sprache iſt überſchwellend, die Handlung, wie gewöhnlich in dieſer Epoche, voll Mord und Verbrechen jeder Art, aber der Zweck des Dichters, gewaltige Sinnlichkeit zu ſchildern, iſt erreicht. Sein „Eduard II." iſt eines der erſten, wenn nicht das erſte jener chronikalen Stücke, an denen die Engländer ſo reich ſind und die man zu Shakeſpeare's Zeit, zum Unterſchiede von Tragödien, Paſtoralen und andern dramatiſchen Formen, „Histories" nannte. Vor und nach Shakeſpeare iſt ein Stoff aus der engli-

schen Geschichte in dieser Form schwerlich besser, wahrer, lebhafter dargestellt worden, als in „Eduard II.“, und wie sehr sich die Kritiker dagegen sträuben mögen, ein Blick in dieses Drama reicht hin, um die Ueberzeugung beizubringen, daß Shakespeare dieses Stück in seinem „Richard II.“ reichlich benützt hat. Hier tritt schon eine ganze Reihe genau umschriebener Gestalten und Charaktere auf, die mit natürlichem, ihnen und der Situation angemessenem Pathos sprechen: ein wahres durch die Poesie geformtes Stück Geschichte. — Aller Wahrscheinlichkeit nach rühren auch die beiden „Historien“ „Der Streit der beiden Häuser“ (York und Lancaster), und „Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York“ zum größten Theile von Marlowe her, wenn auch Greene hier sein Mitarbeiter gewesen sein mag. Diese Stücke sind es, die Shakespeare im zweiten und dritten Theile seines „Heinrich VI.“ in so ausgedehntem Maße benützt hat. Der berühmte Kritiker, Forscher und Bücherwurm, Hr. Malone, hat festgestellt, daß in die zwei Theile „Heinrich's VI.“ 1771 Zeilen unverändert, 2373 verändert aus jenem Stücke übergegangen, und daß nur 1899 Zeilen im Ganzen Shakespeare selbst und ganz angehören. Auf diese Aneignung bezieht sich wahrscheinlich die Klage und Anklage Robert Greene's, der Shakespeare des Diebstahls bezüchtigt und ihn eine Krähe nennt, die sich mit fremden Federn schmückt. Ihrer Ansicht nach hatten die Dichter, die unmittelbaren Vorläufer Shakespeare's, alles Recht sich über ihn zu beklagen, denn sie sehen nicht ein, daß er das, was er von ihnen entlehnte, besser und schöner wiedergab, und sie mußten sich außerdem von demjenigen, der sie „bestahl“ und der ein „upstart“, ein Emporkömmling war, noch ihres Bombastes wegen verhöhnen lassen. Des Shakespeare'schen Pistols Reden sind nichts Anderes als eine Parodie der Redeweise jener Dramatiker, die der Größere in Schatten stellte, angespielt von einzelnen Stellen in seinen Stücken, die direkte und indirekte Angriffe auf sie und ihre Werke, namentlich z. B. auf den „Tamerlan“ enthalten. — Marlowe war gewiß berechtigt zu der Bemerkung, daß Shakespeare ihn reichlich benutze, denn auch sein „Jew of Malta“ („Der Jude von Malta“) ist ein Vorläufer des „Kaufmann von Venedig“. Ist auch die ganze Geschichte von dem Juden in einer italienischen Chronik- und Novellensammlung zu finden, so mag doch Marlowe seinen Nachfolger auf den Stoff aufmerksam gemacht haben, und dies ist um so wahrscheinlicher, als Shakespeare die Anekdote gerade so umgekehrt darstellt, wie Marlowe, denn der Quelle nach ist der Jude derjenige, dem von Christen das Pfund Fleisch ausgeschnitten werden soll, und ist die grausame Partei die christliche. In dem „Juden von Malta“ sind so großartig dramatische Scenen, besonders im ersten Theile der Tragödie, daß Marlowe nur geringer Eitelkeit bedurfte, um sein Stück für so gut zu halten wie das Shakespeare'sche.

Aber das Stück Marlowes, das uns zumeist interessiren muß, ist seine „Tragische Geschichte vom Leben und Tod des Doctor Faust“. Es ist die erste Bearbeitung des Volksbuches, das im 16. Jahrhundert ins Englische übersetzt wurde, und der erste Faust in der langen Reihe der Dramen, die den Zauberer zu ihrem Helden machten. Sieht man den Marlowe'schen „Faust“ näher an, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß er auf Goethe seinen Einfluß hatte. Marlowe's Faust in seinem Studirzimmer erinnert an die erste Scene Goethe's und zugleich an die andere, da Goethe's Faust zu übersetzen anfangen will. Hätte es zu seiner Zeit Kritiker nach der Art der unseren gegeben, sie hätten in Marlowe's „Faust“ Unzufriedenheit und Auflehnung gegen die irdischen Schranken, titanenhaftes Streben gefunden wie im Goethe'schen, und in der That liegt das Alles auch bis zu einem gewissen Grade in dem Marlowe'schen Gedichte, weil es schon in der Volkssage liegt, selbst wenn man sie so naiv auffaßt wie Marlowe, sobald sie von einem Dichter aufgefaßt wird. Nur einem Klingemann konnte es gelingen, sie aller ideellen Bedeutung zu entkleiden, sie inhaltslos und zu einer leeren Teufelsgeschichte zu machen. Allerdings ist die naive Auffassung Marlowe's auch Schuld daran, daß viel Posse und Spektakel, wie es zur Zeit beliebt war, in seinem Gedichte Raum finden konnte, den ethischen Inhalt für lange Strecken in den Hintergrund drängte und kaum erkenntlich machte. Doch sind die Gestalten Faust's und Mephistopheles' so wie einzelne Scenen so tragisch hervortretend, daß der Eindruck des Ganzen ein großer bleibt. Wie Milton einen schönen, so hat Marlowe einen tief traurigen Teufel gemalt, der eine eigenthümliche, geheimnißvoll melancholische Stimmung um sich verbreitet, die etwas Großpoetisches hat. Die Reue Faust's in der letzten Stunde, da er den Teufel erwartet, während seine Schüler im Nebenzimmer für ihn beten, sein Belauschen der Zeit, die ihn seinem ewigen Verderben entgegenführt, die Steigerung der Angst

mit jedem Schlage der Uhr, endlich sein Ruf um Gnade und seine letzten Worte:

I'll burn my books! — O Mephostopholis!

sind unendlich, entsetzlich ergreifend und beschließen das Gedicht mit Mitleid und Versöhnung.

Schon die Titel seiner Stücke sagen es, wie sehr Marlowe den Bereich der Bühne ausgedehnt, zu welchen verschiedenartigen Stoffen er den dramatischen Dichtern, seinen Zeitgenossen und Nachfolgern den Weg gezeigt. Seine Erfindung, fremde und einheimische Geschichte, Sage und Novelle machte er der Bühne tributpflichtig. Auch verstand er es besser als seine Vorgänger und lehrte es seinen Nachfolgern, wie man die Handlung selbst den Zuschauern vor die Augen führt, ohne zu fortwährenden Erzählungen seine Zuflucht zu nehmen, oder, mit andern Worten, er streifte die epischen Ueberreste ab und machte das Drama zum wirklichen Drama, zur leibhaftigen Darstellung des Ereignisses. Mit der Handlung zugleich bildete er den Dialog aus und mit diesem den Blankvers so weit, daß ihn Shakespeare nicht mehr viel zu verbessern brauchte.

Was den Vers betrifft, hat Marlowe's Freund, Robert Greene, gleiches Verdienst mit ihm, wenn nicht größeres. Greene's Sprache ist fließender, oft zu ihrem Vortheile einfacher als Marlowe's und sein Vers hat oft einen melodischen Fall, so daß er sich mit der besten späteren Zeit messen kann. Er war der Mitarbeiter Marlowe's an dessen historischen Stücken und schrieb selbständig mehrere satirische Lustspiele, die London und England im Allgemeinen züchtigen und einzelne Zeitgenossen angreifen, wie z. B. den „Emporkömmling" William Shakespeare.

Wir müssen uns in unserer kurzen Skizze mit diesen Andeutungen über die aus der Gruppe der Vorläufer herausgegriffenen Dichter begnügen; wir würden nicht fertig, wollten wir noch auf die anderen, z. B. auf Lilly, Lodge, Nash, Robert Taylor (den Verfasser eines im höchsten Grade eigenthümlichen, in seiner psychologischen Entwicklung sehr interessanten Stückes „Das Schwein hat seine Perle verloren" („The Hog hath lost his pearl") und andere, wenn auch noch so flüchtig, eingehen. Wir nennen sie nur und fügen hinzu, daß uns aus jener Zeit noch zahlreiche Namen von Dichtern und eine große Anzahl von Stücken gänzlich verloren gegangen sind, um dem Leser wenigstens einen Begriff zu geben von den Vorarbeiten und Strebungen, die Shakespeare und seine Zeit vorbereiteten. Diese Vorläufer mußten uns schon deshalb interessiren, weil sie Shakespeare so nahe stehen, weil er von ihnen gelernt und unleugbar von ihnen gewonnen hat. Von dem Talente Einzelner kann man sich schon daraus einen Begriff machen, daß sehr einsichtsvolle Kritiker manches ihrer Stücke Shakespeare zuschrieben. Von Marlowe wurde sogar behauptet, daß er gar nicht existirt habe; Marlowe sei nur ein Name, unter dem Shakespeare einige Zeit geschrieben habe, so wie man in neuerer Zeit behauptet, daß Shakespeare nur ein Name sei, unter dem Lord Francis Bacon, der große Philosoph und Gelehrte, Theaterstücke geschrieben. Gewiß kann Marlowe nichts höher ehren, als die Möglichkeit einer solchen Aufstellung.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

17. — 23. April: „Der Goldbauer". — „Ein Attaché", L. in 4 A. von Meilhac, neu (3 Mal). — „Krisen" (Doktor: Hr. Lehmann aus Brünn a. G.) — „Minna von Barnhelm" (Paul Werner: Hr. Lehmann). — „Was ihr wollt."

Ueber die mannigfachen Schicksale, welche die jüngste (und zugleich älteste) Burgtheater-Novität vor ihrer endlichen Aufführung durchzumachen hatte, wollen wir nachträglich kein Wort mehr verlieren. Wir begnügen uns zu erinnern, daß der „Attaché" vor einem halben Jahre im Carltheater nicht, wie dieser Tage eine halbosszielle Stimme sich vernehmen ließ, in einer „Verballhornung", sondern in einer — ein paar Striche ausgenommen, — ganz guten Uebertragung, sehr fleißigen und theilweise recht gelungenen Darstellung und passenden Inscenesetzung gegeben ward. Daß mit dem Personal des Burgtheaters leicht ein besseres Ensemble herzustellen ist, als im Carltheater, wo man sich nur ausnahmsweise zu tüchtigeren Leistungen aufrafft, begreift sich von selbst; als entschiedene Gegner der Lehmann'schen Unternehmung fühlen wir uns aber, aus Gerechtigkeitsgefühl, zu der Anerkennung verpflichtet, daß jene Aufführung im Carltheater eben zu diesen Ausnahmen gehörte und von der des Burgtheaters nicht in so kolossalem Maße übertroffen ward, wie man sich's betreffenden Ortes selbstgefällig ausmalt. Wer das Stück auf beiden Bühnen gesehen hat, wird uns vielleicht in dieser Behauptung beipflichten, die in einigen

der folgenden Bemerkungen ihre ſpezielle Begründung finden dürfte.

Hr. Sonnenthal ſpielt den Grafen Prachs mit all der konverſationellen Gewandtheit in Haltung, Geberde und Rede, die er ſich in den letzten Jahren ſo glücklich erworben hat, — doch ſchien er uns drei Akte hindurch nicht lebendig genug; er war blaſirter als nothwendig, mancher Zug hätte eines ſchärferen Striches bedurft, um auch der leichtſinnigen Entſchloſſenheit, mit welcher der Attaché ſeine pfeudodiplomatiſche Miſſion annimmt, und der Energie, mit welcher er ſie durchführt, völlig gerecht zu werden. Die etwas burſchikoſe und überſprudelnde Art des Hrn. Wilke im Carltheater gab der Rolle mehr kecken Schwung und berührte faſt angenehmer, als das feinere, aber zu ſchläfrig dandyartige Benehmen des Hrn. Sonnenthal, — abgeſehen davon, daß die Schläfrigkeit des Attaché nur im erſten Akte eine theilweiſe Berechtigung hat. Hr. Sonnenthal aber kam diesmal erſt im letzten Akt in Feuer und ſprach hier die Liebeserklärung mit hinreißendem Schwunge, mit einem Gefühlsausbruch, der für den Erfolg des Stückes entſcheidend war und dem Darſteller wohlverdienten Beifall eintrug.

Hrn. Beckmann (Geſandter Baron Scarpa) können wir mit dem (ſeither abgegangenen) Darſteller derſelben Rolle im Carltheater nicht anders vergleichen, als indem wir ſagen, daß dieſer äußerſt langweilig, Hr. Beckmann dagegen, wie immer, äußerſt kurzweilig ſpielte. Demungeachtet iſt die Rolle durch Hrn. Beckmann unrichtig beſetzt. Baron Scarpa iſt ein wohlerzogener Dummkopf, ein Mann von Welt, ein Salondiplomat, der ſich ganz ſein zu präſentiren weiß, und trotz ſeiner ungeheuren Vornirtheit den Menſchen gewöhnlichen Schlages zu imponiren vermag. Seine Vornirtheit, d. h. die Begrenzung ſeines intellektuellen Horizontes, beſteht weſentlich darin, daß er ſich für außerordentlich klug und ſpeziell als Diplomat für hochbegabt hält, und daß er Geringfügigkeiten mit einer ſelbſtgefälligen Oſtentation behandelt, als wären es hochwichtige, weltbewegende Thaten. Dieſes Mißverhältniß zwiſchen Intention und Thatſache, zwiſchen Anſtrengung und Wirkung macht die betreffende Rolle zu einer ungemein komiſchen, und das Charakteriſtiſche daran wird augenſcheinlich um ſo deutlicher und dabei doch auch um ſo maßvoller hervortreten, wenn der Darſteller mit keiner Miene verräth, daß er komiſch ſein will, wenn er die Rolle mit ſalonfähiger Ruhe, mit den äußeren Formen der diplomatiſchen Feinheit, mit unverrückbarem Ernſte und ſelbſtbewußter Ruhe wiedergibt. So iſt die Rolle zweifelsohne vom Autor gedacht, ſo wird ſie in Paris von Hrn. Parade geſpielt, ſo allein wird ſie zum komiſchen Charakterbild, deſſen innere Wahrheit und äußere Wahrſcheinlichkeit mit der komiſchen Wirkung gleichen Schritt hält.

Hr. Beckmann mochte alles das ganz richtig erkannt haben, und ſein Spiel war auch, namentlich am Anfang faſt jeder ſeiner Scenen darauf angelegt, die richtige Auffaſſung vorherſehen zu laſſen. Allein ſein Aeußeres, ſein Temperament und ſeine Gewohnheiten ſtanden ihm dabei ſühlbar im Wege. Die ariſtokratiſche Dummheit erfordert eine feinere Repräſentation. Hrn. Beckmann's lebendiges Naturell, ein in vielen Rollen ſo überaus erquicklicher Vorzug, hindert ihn eine ganze Scene, geſchweige denn eine ganze Rolle in Rede und Geberde mit konſequenter Ruhe durchzuführen, und ſeine Gewohnheitsſünden — kleine unſchuldige Zuthaten, Pointen-Wiederholungen, Wort-Effektchen, Abgangs-Witze ꝛc. ꝛc. — verderben oft mit einer Kleinigkeit die harmoniſche künſtleriſche Wirkung, die hier wünſchenswerth geweſen wäre. Daß Hr. Beckmann momentweiſe ungemein erheiternd wirkte, haben wir bereits geſagt, — aber den Baron Scarpa mußte Hr. La Roche geben. Man denke nur an ſeinen Pair von Frankreich in Scribe's „Camaraderie“.

Die Baronin Palmer war im Carltheater von Frl. Baiſon mit wenig Haltung und Tournüre, aber mit vielem Eifer und innerer Wärme geſpielt worden. Fr. Gabillon ſpielt ſie mit ungleich mehr Haltung. Routine und Effektkenntniß, mit ebenſo vielem Eifer, — aber weder die ſeine Art der Weltdame, noch das tiefere Gefühl einer edlen Seele, der daß millionenſache Vermögen zur Laſt wird, treten in beſonders anregender Weiſe hervor. Die Baronin iſt ſchon vom franzöſiſchen Autor nicht glücklich, zum mindeſten nicht entſchieden genug angelegt. Fr. Gabillon folgte eben willig und mit Anſtand den Schwankungen des Stückes. In ähnlicher Weiſe genügte Frl. Kronau (Baronin Scarpa) den Anforderungen ihrer kleinen Rolle.

Der gutmüthig kluge Helfershelfer der †ſchen Geſandtſchaft, den der treffliche Findeiſen im Carltheater eben ſo anſpruchslos als verſtändig gegeben hatte, wurde in der Burg von Hrn. Förſter noch wirkſamer, nur vielleicht etwas zu abſichtsvoll verſchmitzt, immerhin aber ganz originell hingeſtellt. — Hr. Gabillon hätte das arrogante, abſprechende Weſen des Frondeville, Hr. Eduard Kierſchner das geckenhafte Air ſeines

de Ramsay etwas schärfer betonen können. Die HH. Baumeister und Franz Kierschner entledigten sich mit Anstand ihrer Liebhaberrollen, diese Besetzung aber bewies nur einmal mehr, daß es dem Burgtheater an zweiten Liebhabern für Salonstücke fehlt; denn der treffliche Baumeister, der die ersten Liebhaber in Bauernstücken so vorzüglich gibt und auch als Bonvivant so glücklich ist (der in letzterer Eigenschaft am ehesten noch auf den Grafen Prachs Anspruch machen konnte) sollte doch nicht zum zweiten sentimentalen Liebhaber verurtheilt werden, und auch Hr. Franz Kierschner leistet entschieden Besseres in Charakteren, denen Liebe und Liebenswürdigkeit nicht Hauptzweck ist. Daß übrigens die genannten Herren, den stets tüchtigen Arnsburg eingerechnet, immerhin sich besser ausnahmen, als die betreffenden Darsteller der Vorstadtbühne, mag ihnen zugestanden werden. Besonderer Eleganz dürfen sie sich aber darum nicht rühmen, — eben so wenig als das äußere Bühnenarrangement, welches bei der Millionärin durch eine sehr zweifelhafte Etagère und ein häßliches altes Querklavier verunstaltet wird. Die Möbel sind übrigens besser placirt als gewöhnlich, die Personen stellen und setzen sich nicht konsequent vor den Souffleur hin, sie verkehren ungezwungener mit einander als sonst.

Gegen die Uebersetzung haben wir im Wesentlichen nichts einzuwenden, — sie genügt billigen Anforderungen und ist ebenso wenig eine „Verballhornung", als es die von A. Bergen im Carltheater war. Die Eintheilung der drei Original-Akte in vier schien uns zweckmäßig.

Ueber das Stück selbst ist seinerzeit, nach den Aufführungen im Carltheater, in d. Bl. berichtet worden. Es hat auch in der Burg jenen gemischten Eindruck hervorgebracht, der den verschiedenen Elementen, aus denen es zusammengesetzt ist, entspricht: jener kecken Frivolität, welche später sentimental wird, jenen scharf und geistreich gezeichneten Charakteren, denen nur gar zu viel Unwahrscheinliches aufgebürdet wird, jenen wirksamen Situationen, welche vielfach anregen und interessiren, ohne doch eigentlich sympathisch anzumuthen, ohne dauernd zu fesseln. — Diesen Empfindungen entsprach die Aufnahme des Stückes am ersten Abend, welche indessen doch überwiegend günstig schien und zahlreichen Besuch der Wiederholungen nach sich ziehen dürfte.

Am 20. d. M. debütirte ein Brünner Gast, Hr. Guido Lehmann als Doktor in den „Krisen", über welche Vorstellung uns folgendermaßen berichtet wird. „In den ersten zwei Akten litt er sichtlich unter dem Eindruck der Befangenheit, und die einzelnen Scenen, durch die er allerdings keine besondere Aufmerksamkeit erregen kann, waren farblos, obwohl man auch hier schon den denkenden Schauspieler erkannte. Als es jedoch im vierten Akte zwischen dem Doktor und Priska und bald darauf auch dem Baron zu Erklärungen kommt, schlug durch die kalte, trockene Rinde innere Wärme durch und der Gast erhielt lebhaften Beifall. Im Ganzen hätten wir gewünscht, Hr. Lehmann hätte seiner Rolle ein etwas farbenreicheres Kolorit gegeben. Er hielt sich zu ausschließlich an die Trockenheit und ließ ein Moment, die Sarkastik, ganz fallen, wodurch der Doktor wenigstens pikanter geworden wäre. Von Aeußerlichkeiten bedarf die Tournüre noch einer feineren Glätte und das Organ der Mäßigung seines larmoyanten Timbres. — Unter den heimischen Kräften muß in erster Reihe Frl. Bognar hervorgehoben werden, eben sowohl wegen der feinen Detailzeichnung, als wegen der gründlich durchdachten Gesammtauffassung ihrer Prisska."

Hrn. Lehmann's zweite Rolle — Paul Werner in „Minna von Barnhelm" — können wir nicht anders, als mißlungen nennen. Das Organ hatte etwas unangenehm schnarrendes, die Haltung war nichts weniger als kräftig militärisch, das Spiel einerseits zu oberflächlich bramarbasirend, anderseits zu trocken humorlos. Die günstigste Ausiegung dieser Darstellung scheint uns die Annahme, daß Hr. Lehmann sich mit der Wahl der Rolle total vergriffen habe und wohl auf anderem Felde Tüchtiges leisten könne. Die übrige Darstellung hat bekanntlich eine Kernleistung — den Just des Hrn. La Roche — und sonst im Spiele der Frl. Gabillon, des Hrn. Wagner gelungene Einzelheiten aufzuweisen. Sehr charakteristisch gibt Hr. Meixner den Ricaut, sehr ergötzlich ist Hr. Beckmann als Wirth. — Frl. Grafenberg spielt noch immer die Franziska.

Operntheater.

17. — 23. April: „Satanella" (Frl. Friedberg a. G.) (2 Mal). — „Der Nordstern". — „Margarethe". — „Der Freischütz" (Agathe: Fr. Fabbri-Mulder a. G.) — „Lalla Rookh", komische Oper in 2 Akten nach M. Carré und H. Lucas von E. Pasqué, Musik von F. David, neu (2 Mal).

Der Tenorist Hr. Daisy, über dessen nicht sonderlich glückliche erste Gastrolle wir neulich berichtet, ist seitdem engagirt worden und hat bereits in seiner neuen

Eigenschaft eines Hofopernsängers den Georg Skawronski im „Nordstern“ und den Max im „Freischütz“ gesungen. In beiden selben Opern hatte auch die neuengagirte Koloraturſängerin Frl. Kropp, welche bisher nur im „Tannhäuſer“ als einer der vier Edelknaben „beſchäftigt“ geweſen war, ihre eigentlichen Debüts: ſie ſang die eine Marketenderin und das Aennchen, — wie wir hören nicht ohne Erfolg. Wir ſprechen demnächſt von dem neuen Mitglied und wenden uns jetzt ſofort der neuen Oper zu, welche nach mannigfachen Unfällen und Verſchiebungen endlich am 22. d. M. in Scene ging und ein gelindes Fiasko erlebte.

Der Text zu der David'ſchen Oper „Lalla Rookh“ iſt von einer harmloſen Einfachheit, die faſt ſchon in's einfach Langweilige übergeht. Er bietet zwar dem Komponiſten Momente genug, die ſich zur ſtimmungsvoll lyriſchen Behandlung eignen, der komiſche Theil aber hätte entſchieden wirkſamerer Elemente bedurft. Natürlich begegnen wir in Lalla Rookh und Mirza, in Nureddin und im Kadi einfach den traditionellen vier Perſonen der franzöſiſchen komiſchen Opern, welche nur diesmal zufällig in indiſche Kleider gerathen ſind, ſonſt aber ſich als echte Landsleute jener Geſtalten ausweiſen, welche von Grétry herab bis auf Adam die hergebrachten Liebesintriguen, Verwechslungen und Soubrettenſpäße mit mehr oder weniger Witz, aber mit immer gleichem ſcenenkundigem Behagen durchmachen; nur, daß dieſes Mal eine ſtärkere Doſis indiſcher Schwärmerei allen Scherz und Witz zu einem ungenügenden Quentchen herabdrückt.

Dem entſprechend fehlt es auch der Muſik Felicien David's an Mannigfaltigkeit und heiterer Friſche. Schwach in der Erfindung bedeutender Motive, noch ſchwächer in der Charakteriſtik, namentlich der heiteren Mirza und des komiſch ſein ſollenden Kadi, hat der Komponiſt ſeine ganze Aufmerkſamkeit, ſein ganzes Talent mit ſichtlicher Vorliebe den zwei ſchwärmeriſchen Hauptperſonen, Lalla Rookh und Nureddin, zugewendet und überraſcht uns hier mit einer Reihe ſtylvoll gearbeiteter und poetiſch ausklingender Bilder, von welchen uns, wie aus einer ſchönen Landſchaft, der es nur an mannigfaltiger Staffage fehlt, eine ſtimmungsvolle Luft entgegenweht. Wir meinen hier namentlich Einiges aus dem erſten Akt, wie Lalla Rookh's Romanze: „Wenn Nachts die Schatten ſanken“, das Quartett: „Nicht wag' ich ihn anzuſchau'n“, Nureddin's Romanze: „Meine Fatme verließ ihre Hütte“, und einzelne Stellen aus dem Duett der beiden Genannten. Der lyriſch weiche Charakter jedoch ſelbſt dieſer beſſeren Stücke ermüdet, weil kein kontraſtirendes Element ſich davon abhebt. Von lebendig dramatiſcher Wirkung iſt faſt nur die Introduktion (Nureddin und Chor), während Alles, was Mirza und der Kadi zu ſingen haben, auf ein paar faſtloſe Couplets hinausläuft.

Ein ſeltener Vorzug der neuen Oper, der indeß nicht wenig zu beſagtem gelinden Fiasko beigetragen haben mag, iſt die Einfachheit und anſpruchsloſe Tüchtigkeit der Mache. Alles iſt äußerſt ſolid, nicht auf äußerlichen Glanz, weder auf Lärm noch auf muſikaliſchen Witz bedacht; mit ehrlicher Hingebung ſchmiegt ſich der Komponiſt an ſeinen Stoff. Daß er dabei in die Gefahr der Eintönigkeit geräth, haben wir ſchon angedeutet, daß aber auch die beſſere Seite dieſes Verfahrens bei unſerm, durch Lärm und Raffinement verwöhnten Publikum mehr paſſiven Widerſtand, als verdiente Anerkennung findet, das wollen wir uns eben ſo wenig verhehlen.

Schließlich werden wir uns auch der Wahrnehmung nicht entſchlagen dürfen, daß eine junge, anmuthige, mit weicher Stimme und poetiſchem Ausdruck begnadete Sängerin als Lalla Rookh den Erfolg der Oper vielleicht im günſtigeren Sinne entſchieden hätte. Frl. Krauß mit ihrer ruinirten Stimme, ihrer gleichgiltigen Miene, ihrem farbloſen Spiel konnte dieſer Aufgabe, — trotz aller Mühe, die ſie auf korrekte und möglichſt zarte Ausführung mehrerer Geſangsnummern verwendete — keineswegs genügen. Auch Frl. Liebhart glänzt bekanntlich nicht durch den eitlen Vorzug äußerlicher Anmuth, namentlich nicht im indiſchen Koſtüm, doch, der Wahrheit die Ehre: ſie machte aus ihrer Partie, was immer möglich war, und wurde nach ihren Couplets verdientermaßen applaudirt. Sehr hübſch ſang Hr. Walter den Nureddin; derlei lyriſche Partien bieten ihm die beſte Gelegenheit die Vorzüge ſeiner Stimme und ſeiner Vortragsweiſe zu bewähren. Hr. Schmid ſang ſeinen Kadi ganz gut. Komiſch war er gar nicht, trotz allem heißen Bemühen, — doch lag die Schuld wohl zumeiſt an dem nicht wirkungskräftigen Text.

Chor und Orcheſter, von Hrn. Deſſoff dirigirt, genügten. Die „prachtvolle“ Ausſtattung, von welcher in einigen Blättern die Rede war, haben wir nicht bemerkt, — es war eben Alles gerade nur hinreichend, um nicht ungenügend heißen zu können.

Adelina Patti.

Eine Stimme aus Berlin. — Violetta und Zerlina. — Der Gesammteindruck des Gastspiels.

Zur Zeit des ersten Auftretens der Patti in Berlin sandte uns unser geehrter Mitarbeiter Otto Gumprecht die folgende, damals zufällig nicht mehr zur Veröffentlichung gelangte Schilderung:

„Das Kontingent erster Sängerinnen, welches in dem einen Jahre an uns vorübergegangen, würde ausreichen, ein ganzes Dutzend großstädtischer Bühnen mit dem erforderlichen Personal für die Sopran-, Mezzosopran- und Altpartien zu versorgen. Es handelt sich dabei vor Allem um die achtzehnjährige Adelina Patti, die als Lucia, Sonnambula, Leonore im „Trobadore“ und als Rosina im „Barbier“ auf unserer königlichen Bühne aufgetreten. Von Amerika und England aus war ihr der glänzendste Ruf vorangeeilt. In einer Zeit, in der Andere noch mit der Puppe spielen, hatte sie bereits Triumphe im Konzertsaal gefeiert. Gleich nach ihren ersten Versuchen auf den Opernbühnen Englands wurde ihr Name unter den gefeiertsten Gesangsgrößen der Saison genannt. Nach dem Allen knüpfte sich an dies Gastspiel ein besonderes Interesse. Die Gleichgiltigkeit gegen die italienischen Opernfreuden war vorläufig einer lebhaften Spannung gewichen, die sich auch nicht getäuscht fand. Die Stimme der Patti, sowie die ganze Art der Auffassung und Behandlung rief manche anmuthige Erinnerung an den Gesang der Miolan, noch mehr an den der Fortuni und Piccolomini wach. Ein sehr klares Timbre des Tons, die sauberste Technik, sowie große Frische und Lebhaftigkeit des Naturells verbinden sich hier zur gefälligsten Gesammtwirkung. Für den großen, dramatischen Styl, für die wuchtigen Accente musikalischer Rhetorik und den auf einen Punkt gefaßten Ausdruck des Affekts fehlt es der Stimme an Fülle und dordringender Kraft. Durch Alles, was sie spendet, geht ein Zug kindlich lächelnder Spielseligkeit, der selbst den Ausbruch leidenschaftlichen Schmerzes zu elegischer Klage und wehmüthiger Trauer mildert und abdämpft. Im Technischen überrascht die junge Sängerin durch vollendete Sicherheit und Eleganz. Man bemerkt tadellos gefügte auf- und absteigende Skalen, das graziöseste Piano-Staktato, endlich Triller auf ganzen und halben Tönen, die werth wären in Gold gefaßt zu werden. Die Intonation ist stets rein, der Klang von allen trübenden Elementen, wie z. B. vom Tremolo, frei, nur fast in allen Lagen und Graden der Stärke zu scharf geschliffen und zugespitzt. Am vollständigsten entwickelt sind die höchsten Register. Ohne irgend welches Zeichen der Anstrengung steigt die Stimme bis zum dreigestrichenen es und f empor; bei den tiefen Lagen wird man dagegen inne, daß das Organ noch nicht zur vollen Reife gediehen. Der Klang hat hier etwas Gedrücktes, Erkünsteltes. Nach dem Gesagten brauche ich kaum ausdrücklich hinzuzufügen, daß die Sängerin in der heitern Gattung sich ungleich heimischer fühlt, als in der mystalischen Tragödie. So war z. B. die Rosine des Frl. Patti eine Mädchengestalt, die ihrer Schönheit nicht minder bewußt erschien, als ihres Verstandes, und im Besitz dieser doppellen Macht über alle Personen des Stückes die unbestrittenste Herrschaft übte. Vom Anfang bis zu Ende das reizendste Spiel muthwilliger Koketterie und Ueberlegenheit, dem sich der grämliche Bartolo und der listige Figaro nicht minder fügen mußten als der verliebte Graf. Unser Publikum überhäuft übrigens die Signora mit den Zeichen seiner Gunst.“

Die Wiener Kritik kann sich, nach dem hiesigen, sechs Rollen umfassenden Gastspiel der Patti, dem Berliner Urtheil fast vollständig anschließen, ja vom Anfang dieses Gastspiels an haben sich die kompetenteren unabhängigen Stimmen bereits in gleichem Sinne geäußert, und die weiteren Leistungen der Sängerin haben sie zu keiner Sinnesänderung vermocht. Die Bewunderung dieser Leistungen, oder sagen wir lieber die herzliche Freude an der lieblichen Natur- und Kunsterscheinung, hat sich bei öfterem Hören nicht übermäßig gesteigert, wohl aber angenehm befestigt, dauernd gekräftigt. Eine herzliche, seltene Freude ist es aber allerdings vor Allem für den Kritiker, wenn ihm die Erkenntniß eines so wunderbaren Vereines von Naturgaben und künstlerischen Eigenschaften gegönnt ist, die Erkenntniß einer Erscheinung, die gewiß nicht ohne Mängel ist, deren Mängel aber, selbst wo man sie bemerkt, so wenig stören, wie etwa die kleinen gelben Blümchen, die das harmonische Grün einer schönen Wiese unterbrechen, und die doch auch als zur Wiese gehörig willig hingenommen werden.

Von der Stimme unserer kleinen Primadonna behauptet Niemand, daß es nicht ihres Gleichen gibt. Nur wird in den meisten Fällen solchen Naturgaben nicht jene Ausbildung zu Theil, welche sie allein befähigt, als Kunstprodukt zu glänzen. Die Kraft der Kehle wird zumeist von keiner Schulbildung geregelt und gezügelt, ihre Frische ist das Opfer entweder schon des ersten Gesangs-Unterrichts oder der ersten großen Partien, welche die angehende Sängerin schülerhaft unvorbereitet darzustellen unternimmt. Adelina Patti dagegen hat singen gelernt, und das ist — nebst Jugend und Anmuth, nebst Feuer und Routine, nebst Stimme und dramatischem Verständniß — ein wesentlicher Faktor ihres Erfolgs, eine Bedingung, die zu schätzen man freilich, wenn man sie singen hört, allzuleicht vergißt. Es geht Einem damit, wie mit Allem, was einfach gut ist und sich so zu sagen von selbst versteht, — ja es ist gerade das Kennzeichen des echten Talents und der echten Schule, daß man sie, wo sie einmal vorhanden sind, als selbstverständlich kaum mit einbezieht in die Bewunderung. Das Gefühl: „als müßt's so sein“, — ist das angenehm vorherrschende und läßt die Mühe, die Arbeit, die es dazu gebracht

hat, leicht übersehen, und zwar oft desto leichter, je schwerer das Resultat zu erringen war, am allerleichtesten aber, wenn ein frisches, anmuthiges Kind wie Adelina Patti aus der Kouliße hüpft, im heiteren Gefühle ihres freundlich künstlerischen Waltens.

Adelina Patti ist ein Zögling jener italienischen Schule, die, was Tonansatz, Stimmbildung, Vokalisation, Phrasirung, was Entwicklung und Verwerthung, was Schonung und Erhaltung der Stimme anbelangt, noch immer für alle Länder unter allen Umständen mustergiltig bleibt. Angesichts der Verwilderung, welcher der Opernge sang in der großen Mehrzahl seiner beliebteren und berühmteren Vertreter überantwortet ist, müssen für unsere oft beleidigten Gehörsorgane schon die negativen Vorzüge im Gesang der Patti fast eben so schwerwiegend erscheinen, wie die positiven, — wir meinen die Abwesenheit jener zahllosen Unarten, wie sie deutschen und italienischen Sängerinnen, welche Nichts oder Falsches oder Unvollständiges gelernt haben, anhaften. Freilich schelnt es sonderbar, fast verletzend für eine Künstlerin, wenn man ihr nachrühmen soll, daß sie die Töne in jeder Lage frei einsetzt, nicht etwa mittelst eines Vorschlags oder mittelst des leidigen Hinaufschleifens, daß sie nicht tremolirt, nicht quitkcht und nicht blökt, nicht schreit, nicht heult und nicht säuselt, daß sie die Töne nicht ineinanderzieht, sich keines falschen Portaments befleißt, die Koloraturen nicht vermischt, nicht mit zusammengepreßten Zähnen singt, nicht durch Quetschungen aller Art häßliche Gaumen- und Nasentöne erzeugt, daß sie im Tempo nicht schleppt und nicht jagt, im Vortrag nicht minaudirt und nicht sentimentalisirt, daß sie in der musikalischen Phrase, eben nur „als müßt's so sein", die musikalisch wichtige Note betont, und nicht gerade wie zum Hohn des guten Geschmacks, oder etwa des „Gefühls" und „dramatischen Ausdruckes" wegen die unwichtige. — Wozu dies Alles hervorheben? Es ist ja so einfach, so natürlich, so leicht! — Einfach und natürlich wohl, — aber leicht? Doch wohl eben so wenig ohne Schule als ohne Talent.

Damit soll nicht gesagt werden, daß Frl. Patti in der Kunst der Vokalisation und des Vortrags, in der hohen Schule des Gesangs die höchste Stufe schon erreicht habe. Wohl aber wandelt sie auf richtigem Wege und braucht nur eifrigst auf demselben weiter zu streben. Die Stimme könnte mehr geglättet, manche Tonverbindung geschmeidiger werden, das Mezzavoce bedarf der Ausbildung, der Geschmack in der Wahl der Verzierungen ließe sich vervollkommnen, die Mittel aber sind da, die Begabung ist vorhanden, die Schule ist gut, der bisherige Weg, sofern das virtuosenartige Wandern nicht übertrieben wird, ist der richtige. Dazu die jugendliche Frische des anmuthig in die Welt blickenden Mädchens, welches allen Schwierigkeiten, allen Stürmen in Kunst und Leben muthig unbefangen, nicht ohne Trotz und doch bescheiden entgegenlächelt, — wer sollte da nicht an eine Zukunft glauben, die noch glänzender, wenn auch kaum anmuthiger sein kann, als unserer Künstlerin Gegenwart?!

Die beiden letzten Rollen, die Frl. Patti hier gesungen — Zerlina und Violetta — waren es ganz besonders, die uns im Glauben an diese Zukunft bestärkten. Daß die Verdi'sche „Traviata" *) keine Aufgabe für Frl. Patti sei, konnte man im Vorhinein wissen. Dem kindlich unbefangenen Wesen der Künstlerin mußten die starken Affekte des Libretto, ihrem feinen musikalischen Geschmack die starken Effekte der Musik fernab liegen. Man konnte erwarten, daß diese krassen Elemente auf eine den Intentionen des Dichters und Tonsetzers nicht entsprechende Weise gemildert erscheinen würden. Diese Milderung aber ward mit einer Genialität vollzogen, die uns auf Augenblicke die Leerheit und Unnatur der Verdi'schen Musik vergessen ließ, die uns bald Anmuth, bald tiefe Empfindung vorschmeichelte, wo wir dieselbe mit solcher Musik in solchen Situationen auszudrücken nicht für möglich hielten. Mit Ausnahme des Trinkliedes, dem wir mehr Schwung gewünscht hätten, und einer allzukühnen, am ersten Abend nicht tadellos ausgeführten Kadenz, war Spiel und Gesang im heitern wie im ernsten Theil der Rolle ungemein frisch und mannigfaltig nüancirt, warm empfunden, stellenweise mit überraschender Sicherheit gerade das Einfach-Richtige herausgefunden und ausgedrückt. Im Ganzen — und abgesehen von dieser abscheulichen Oper, welche Frl. Patti nimmer singen sollte — zeigte sie gerade als Violetta, daß sie auch für ernste Rollen den richtigen Ton zu treffen vermag. An Feuer und Energie fehlt es ihr nicht; der Ernst, der sich hineinlebt in tragische Konflikte, bedarf der Jahre, der menschlichen Reife. Frl. Patti vermag es jetzt immer nicht die ernste Stimmung eine ganze Rolle hindurch überzeugend festzuhal-

*) Die Einstudirung der Verdi'schen Oper war offenbar überkürzt worden. Das Ensemble klappte nicht, einige unglückliche Träger kleinerer Rollen wurden ausgelacht. Dagegen sang Hr. Zacchi den Germont so gut, wie er noch keine seiner anderen Rollen gesungen hatte, und auch Hr. Carrion hatte vortreffliche Momente.

ten, — das schelmische Mädchen blickt noch mitunter durch die Thränen, die sie auf der Bühne weint. Doch können, wie gesagt, die Jahre eine Entwicklung fördern, zu welcher die Anlagen so vielfach vorhanden sind. Bleibt diese Entwicklung aus, so wollen wir es freilich auch nicht beklagen, wenn Frl. Patti ihre Fähigkeiten auf dem Gebiete der musikalischen Heiterkeit konzentrirt, — und jedenfalls bedauern wir gar sehr den Ausfall der Adina in „L'Elisir d'amore“ und ähnlicher Rollen, in welchen die Künstlerin nächstes Jahr das Publikum doch ja erfreuen möge.

Unter den ungünstigsten Nebenumständen hat Frl. Patti auch die Mozart'sche Zerlina gesungen, und zwar in eminenter Weise, mit einer unbefangen anmuthsvollen Naturlichkeit, wie man diese Partie hier gewiß seit Jahren nicht gehört hat. Eine eingehende Analyse, wie es eine solche Leistung für sich allein schon verdiente, gestattet uns die Ausdehnung dieses Artikels nicht mehr. Erwähnen wir daher nur noch schließlich, daß jede einzelne Rolle dieses genußreichen Gastspiels im Spiel und im Gesang Momente von Bedeutung und originelle Züge darbot, daß in jeder ein reicher Fond von schönen Eigenschaften in der gewinnendsten Weise zu lebendigem Ausdruck kam, daß endlich Zerlina und Rosina uns vor allen anderen als harmonische Bilder hoch befriedigten und zu den seltensten Erinnerungen unseres Theaterbesuchs- und Kritikerlebens gehören werden. Möge Frl. Patti über's Jahr wiederkehren, mit all den holden Gaben, welche Natur und Kunst in ihr verbinden, und mögen wir sie auf den Wegen, die sie jetzt so fröhlich unbefangen wandelt, durch weiteres Studium wie durch zeitweise Erholung neu gekräftigt wiedersehen. Möge dann auch uns, den Zuhörern, jene Empfänglichkeit bewahrt bleiben, welche wir diesmal, momentan dem vergeblichen Ringen landläufiger Mittelmäßigkeit entrückt, der neuen erquicklichen Erscheinung entgegenbrachten.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („König Lear“. — Gastspiele. — Novitäten.) Das k. Schauspiel gab am 16. April den „König Lear“ mit Hrn. Dessoir, und wir glauben, daß dies von der Intendanz angebahnte Alterniren von bedeutenden Rollen den Schauspielern wie dem Publikum zu Gute kommen muß. Hrn. Dessoir's Auffassung überwiegt die neulich von Hrn. Döring gegebene fast in allen Theilen. Größe, Tiefe und Poesie durchwebten diese so mächtige dramatische Riesenaufgabe; nur muß man es leider tief bedauern, daß Hrn. Dessoir's Organ solchen physischen Anstrengungen, wie sie Lear nun einmal nothwendig verlangt, nicht mehr gewachsen scheint. An dem heutigen Abend trat nämlich eine solche Heiserkeit ein, daß der Künstler um seine schönsten Intentionen gebracht wurde. Im ersten Akte erinnerte Dessoir besonders an den berühmten „Lear“ von Anschütz, den wir noch bei einem Gastspiel in Dresden sahen. — Hannover sandte uns in Hrn. Flüggen einen Gast, der am 19. April den Max in „Wallensteins Tod“ spielte. Die Bedingungen, die eine solche Rolle erfordert, konnte derselbe aber nicht erfüllen; wenn ihn auch gefällige Naturmittel begleiten. — Im Opernhause neu einstudirt Auber's Oper: „Der schwarze Domino“, die früher mit Sophie Löwe, jetzt mit Frl. Artôt (Angela) und Fr. Brenner (Brigitte) dreimal beifällig gegeben wurde, womit die Damen ihr Gastspiel schlossen. Mit Fleiß spielten und sangen die HH. Woworsky (Juliano), Formes (Horatio), Bost (Perez), Salomo (Elsort.) — In der Wilhelmstadt gastirte einmal Fr. Niemann-Seebach (Anna-Liese.) — In der Victoria Gäste: Fr. Wallner (Eglantine); das Mailänder Tänzerpaar Sgra. Pocchini und Sgn. José Mendez. Neu: „Ferien nach Vorschrift“; „Mamsell Uebermuth“. — Bei Wallner: „Ein Honigmonat ohne Honig“; „Eine neue Blüette“; „Gewohnheiten“. — Bei Meysel: „Die Welt des Schwindels“, oder: „Berliner auf Reisen“. — In der Vorstadt: „Die Tochter der Grille.“

W. K. **Brünn.** (Konzerte.) Mit der Osterwoche betrachtet man in der Regel die Konzertsaison in jenen Städten, welche sich einer solchen rühmen, als geschlossen; bei uns fängt es erst an, recht lustig zu werden und es scheint, als wollte man das in einem Halbjahre Versäumte nachholen, ungeachtet „der Frühling bereits in das Land zog.“ Zwei Tage nacheinander fanden Klavierkonzerte statt. Das erste gab Baronin Alfonsine Weiß. Die Konzertgeberin spielte die Cis-moll-Sonate von Beethoven, ein „Lied ohne Worte“ von Mendelssohn (Nr. 27, in E-moll), ferner Etude von Chopin, Ernani-Paraphrase von Liszt und eine Phantasie über slavische Volkslieder von eigener Komposition. Baronin Weiß zeigte in der Auffassung der einzelnen Werke ganz treffliche Studien. Erlahmte auch etwas die rechte Hand bei den Achtelfiguren der Cis-moll-Sonate und wäre überhaupt ein schärferes Hervorheben der einzelnen Perioden wünschenswerth gewesen, so war dafür der Vortrag des Mendelssohn'schen „Liedes ohne Worte“ trefflich. Als Ausfüllnummer deklamirte Frl. v. Séna Schiller's „Kraniche des Ibykus“ mit Wärme, ferner sang Hr. Wolf, der eine schwache, aber angenehm klingende Baritonstimme besitzt, den „Wanderer“ von Fesca mit Ausdruck; das zweite ungemein harmonante Lied von Kafka „Am Allerseelentage“ wäre ihm gerne erlassen worden.— Das zweite Konzert, gab Tags darauf im selben Saale Hr. Reina. Er spielte das Konzert in G-moll von Mendelssohn, mehrere kleine Pieces, darunter ein Scherzo von Mendelssohn, Valse de Concert von Wieniawsky, dann Märsche aus Wagner's „Tannhäuser“ für Piano von Liszt. Hr. Reina richtet sein Augenmerk beim Spiele besonders auf Effekt, er läßt die Hände auf die Tasten wirklich niederschmettern und

ist ein großer Liebhaber vom Pedal. Daß der Konzertist bei solcher Spielweise den Intentionen Mendelssohn's im G-moll-Konzerte sehr wenig nachkam, wird man begreiflich finden. — Die Ausfüllnummern waren gegen das Programm ganz geändert, ohne daß das Publikum davon in Kenntniß gesetzt wurde. Frl. Papazek sang die „Freischütz"-Arie in italienischer Manier(!) und Frl. Geyer erfreute das Publikum mit dem Bacio, den man täglich auf allen möglichen Drehorgeln zu hören bekommt. Kaum sind diese musikalischen Unternehmungen, welche in materieller Hinsicht sehr kärglich ausgefallen sind, vorüber, so erwartet uns noch diese Woche das zweite Konzert des Musikvereines, welcher sein Programm diesmal leider mit kleinen Pieces ausfüllt; diesem folgt gleich das Konzert des Männergesangvereines.

G. H. **Darmstadt.** (Kirchliche Opposition gegen Gounod's „Königin von Saba".) Hat Ihr gewöhnlicher Korrespondent aus Darmstadt in Nr. 7 der „Neeeusionen" bereits vom musikalischen Standpunkte aus ein wenig günstiges Urtheil über Gounod's „Königin von Saba" gefällt, so kommt bei uns neuerdings auch noch eine religiös-kirchliche Opposition gegen diese Oper hinzu. So enthalten die „Evangelischen Blätter vom Mittelrhein", das Organ unserer protestantisch-kirchlichen Vermittelungspartei, wahrscheinlich aus der Feder des Redakteurs Dr. Max Rieger, folgenden Artikel: „Seit Wochen ist unsere Stadt von einem großen Ereignisse in Anspruch genommen. Es ist „die Königin von Saba", d. h. die diesen Titel führende Oper des Franzosen Gounod, welche, nachdem sie in Paris und Brüssel durchgefallen, Dank den Verdiensten des Dekorationsmalers und Maschinisten, Bewunderung und Zulauf findet. Wir haben an diesem Orte nicht den ziemlich geringen Werth des Werkes zu würdigen, welcher selbst nach dem Urtheil enthusiastischer Bewunderer hinter dem des Gounod'schen „Faust" zurücksteht, — auch nicht den poetischen Werth des Textes, welcher sich jedem Urtheilsfähigen als blühender Unsinn darstellen muß. Aber eine Seite hat die Sache doch, welche auch an dieser Stelle hervorgehoben zu werden verdient. Der Stoff der neuen Oper ist der heiligen Schrift entnommen. Als vor zwei Jahren der „Faust" des nämlichen Komponisten Aufsehen erregte, waren die Verehrer unseres größten Dichters entrüstet über die Verballhornisirung, welche sich dessen tiefsinniges Werk hat gefallen lassen müssen. Gretchen, eine Pariser Grisette, Faust, ein blasirter Lebemann u. s. w. Unseres Wissens hat sich noch keine Stimme des Tadels darüber erhoben, daß in der neuen Oper ein biblischer Stoff eine noch unsinnigere, geradezu frivole Behandlung erfahren hat. Wer es weiß, wie unsere großen Meister, ein Händel und J. S. Bach, die geschichtlichen Stoffe der Bibel musikalisch behandelt haben, wie sie durch die Macht ihrer Töne die tiefen religiösen Gedanken des Textes wiederzugeben und mit unwiderstehlicher Gewalt den Herzen des Hörers nahe zu bringen wußten, ihn dadurch erhebend und läuternd, — den kann es nur mit Widerwillen erfüllen, wie hier ein biblischer Stoff erst durch die Einmengung alberner, dem Texte fremder, zudem rein moderner Motive völlig entstellt, dann zum Behikel eines frivolen, oft geradezu unsittlichen Zeitvertreibs mißbraucht wird. Die Scene zumal, wo Salomo um die Liebe seines königlichen Gastes wirbt und dabei „fast die Grenzen der Schicklichkeit überschreitet", wie selbst der enthusiastische Berichterstatter in der „Darmstädter Zeitung" eingesteht, gehört zu dem Unanständigsten, was man noch auf der Bühne gesehen hat. Woher soll unserm Publikum wider Sinn und Verstand für die einfache Größe der Bibel kommen, wenn ihre Stoffe erst „pikant" gemacht werden, um die überreizten Gaumen damit zu kitzeln?" — Noch viel stärker äußern sich natürlich die katholischen und altlutherischen Blätter. Vielleicht aber trägt gerade diese von gewissen Seiten kommende Opposition dazu bei, den Beifall der Oper bei dem großen Publikum noch zu erhöhen. *)

p. p. **Olmütz.** (Schluß der Theatervorstellungen. Quartett-Produktion. Musik-Verein.) Am 21. d. M. war die letzte Theater-Vorstellung. Obwohl sonst die Saison vor Ostern abschließt, so hat die Direktion es diesmal doch unternommen, noch nach den Feiertagen das Theater dem Publikum für einige Abende zu öffnen. Fr. Brauneker-Schäfer hat dem Direktor König, dessen Personale nach Ostern wenigstens theilweise Olmütz verlassen hatte, ausgeholfen und ist in mehreren Stücken, darunter im „Goldonkel" als Gast aufgetreten. Die letzten Theaterabende haben der Direktion weder Ruhm noch pekuniäre Vortheil gebracht. Mangelhafte Besetzung der Rollen, oberflächliches Einstudiren, Zerfahrenheit charakterisirten die Vorstellungen. — Am 19. April veranstaltete der Kammermusik-Verein die fünfte Quartett-Produktion im laufenden Vereinsjahre. Die Leistungen der Quartettspieler fanden bei dem zahlreich versammelten Publikum die vollste Anerkennung. Hiebei machte sich der Wunsch geltend, bei diesen musikalischen Unterhaltungen auch Klavierkompositionen aus dem Gebiete der Kammermusik zur Aufführung gebracht zu sehen. Der vorhandene Reichthum von klassischen Werken dieser Kategorie bietet die Möglichkeit, im Programm eine sowohl für die Produzirenden, als für die Zuhörenden wohlthuende Abwechslung eintreten zu lassen. Der Umstand, daß der Kammermusik-Verein sein bisheriges, für die vermehrte Zahl der Theilnehmer nicht mehr geeignetes Lokale aufgeben und zur Abhaltung der Produktionen den geräumigeren und entsprechenderen Kasino-Saal wählen mußte, beweist, daß dieser noch nicht ein Jahr bestehende Verein schon kräftige Wurzel gefaßt hat. — Der Musik-Verein mußte den Plan, noch vor Beginn der schönen Jahreszeit ein Konzert zu arrangiren, aufgeben, indem der Violinvirtuose Laub, welcher zu diesem Behufe vom Vereine nach Olmütz berufen worden ist, anderweitig verhindert, dieser Aufforderung nicht Folge leisten konnte.

N. St. **Weimar.** (Novitäten. — Gastspiele.) Franz Dingelstedt beabsichtigt Shakespeare's historische Dramen „Richard II.", „Heinrich IV.", erster und zweiter Theil, „Heinrich V.", „Heinrich VI.", erster und zweiter Theil, „Richard III." für die deutsche Bühne zu bearbeiten und sie in angemessenen Zwischenräumen auf dem hiesigen Theater zur Auf-

*) Wir nehmen das Obige in die Spalten d. Bl. auf, um dem Wunsche des Hrn. Einsenders zu entsprechen und einer eigenthümlichen Anschauung Raum zu geben, ohne uns jedoch, vorläufig wenigstens, auf die Streitfrage selbst einzulassen. A. d. R

führung zu bringen, so daß binnen Jahresfrist das Ganze auf dem Repertoir stehen und zur dritten Säkularfeier von Shakespeare's Geburt im Zusammenhange dargeboten werden könnte. „Richard II." wurde bereits inscenirt und hatte, mit Hrn. Grans in der Titelrolle, einen glänzenden Erfolg. — Zur Geburtstagsfeier des Großherzogs: „Beatrice und Benedikt", komische Oper von Hektor Berlioz. Um die Leitung derselben zu übernehmen, war der Kampanil persönlich erschienen und erntete zahlreiche Ovationen. Die Verdeutschung des Textes (nach Shakespeare) durch Richard Pohl ist mit Verständniß und Sorgfalt ausgeführt. — Eduard Genast, Ehrenmitglied der Hofbühne, trat nach größerer Pause als König Friedrich in Gutzkow's „Zopf und Schwert" wieder auf. Sein Spiel mahnt an die Iffland'sche Schule. — Mit Erfolg gastirten Hr. Barth von Halle als Landgraf im „Tannhäuser" und Frl. Rattmeyer von Chemnitz als Eurydice in Offenbach's „Orpheus". Das Spiel der jungen Dame offenbart zwar ihr Wirken auf Provinzialbühnen ein wenig, doch besitzt sie eine nicht gewöhnliche Feinheit in der Ausführung, so wie eine bei ihrem jugendlichen Alter staunenswerthe Routine. — In Vorbereitung: Arnold Schlaenbach's Lustspiel „Extreme berühren sich."

Kleine Chronik.

In der Pariser Opéra comique erzielte die neue dreiaktige Oper „Bataille d'amour" von Vaucorbeil (Text von V. Sardou und Daelin), welche am 13. d. M. zum ersten Mal gegeben wurde, nach „L'Europe Artiste" nur einen succès d'estime. Das Libretto soll eine bedenklich unfreie Nachbildung der Dumanian'schen „Guerro ouverto" sein. Der Musik wird vollends alle Originalität abgesprochen.

Frau Birch-Pfeiffer feiert im Juni ihr fünfzigjähriges Schauspieler-Jubiläum. Am 13. Juni 1813 debütirte sie am Münchner Isarthortheater als Thermutis im Plötz'schen Melodram „Moses Errettung". Charlotte Pfeiffer wurde 1800 zu Stuttgart geboren und übersiedelte 1806 nach München, als ihr Vater bayerischer Oberkriegsrath wurde. Nach dessen 1809 erfolgter Erblindung wurde Charlotte seine Vorleserin, wodurch in ihr die Liebe zur dramatischen Kunst geweckt und genährt wurde, so daß sie schon in ihrem dreizehnten Jahre nach langem Widerstande der Eltern das oben angeführte Debüt wagte und viel Beifall erntete. Bereits 1818 gastirte sie in Prag als Liebhaberin im Lust- und Trauerspiel und als Opernsoubrette. Nach München zurückgekehrt erhielt sie ein Engagement für tragische Liebhaberinnen und jugendliche Anstandsdamen, in dem sie bis 1820 verblieb. Mit diesem Jahre begann sie ihre Wanderjahre und wir sehen sie im nächsten Decennium nicht nur in allen bedeutenden deutschen Städten, sondern auch in der Schweiz, in Pest, Amsterdam und in den russischen Ostseeprovinzen gastiren. 1825 vermählte sich Frl. Pfeiffer mit dem Schriftsteller Dr. Birch aus Kopenhagen, den sie in Hamburg kennen gelernt hatte und der in demselben Jahre nach München übersiedelte. Von 1838 bis 1843 Direktrice des Zürcher Thealers trat sie im letztgenannten Jahre ihr bis jetzt währendes Engagement am Berliner Hoftheater für das Fach der komischen Alten an. In Wien gastirte sie (an der Wien) im Jahre 1845. — Als Schriftstellerin machte sie ihren ersten Versuch 1828 in Wien, mit dem mißlungenen Spektakelstücke „Herma". Die Zahl ihrer sämmtlichen bis 1863 geschriebenen Stücke beträgt 77. Bald nach ihrem ersten Debüt begründete sie ihren Ruf durch ihr „Pfefferröslein", das schnell die Runde durch Deutschland machte. Zu der angeführten Zahl von Dramen kommen noch Opernlexte (z. B. zu „Santa Chiara" für Herzog Ernst v. Koburg und „La Rèole" für G. Schmidt), und Romane („Burtan Castle" und „Der Rubin"), „Gemälde aus der Gegenwart und Vergangenheit", „Erzählungen" u. s. w. Der größte Theil der Dramen besteht, wie bekannt, aus Dramatisirungen bon Romanen und Novellen verschiedener Verfasser. Auerbach, Fr. v. Paalzow wurden nicht weniger als Dumas, V. Hugo, George Sand, Currer Bell und Friederike Bremer zu „freier Bearbeitung" durch Fr. Birch-Pfeiffer benützt. Ueber die Repertoirstücke, welche die deutsche Bühne ihr verdankt, brauchen wir wahl nichts hinzuzufügen. Sie sind allbekannt und allbeliebt.

Julius Grunwald †. Der Verstorbene war Konzertmeister am Orchester und Lehrer am Konservatorium in Köln, wo er seit 1836 lebte und als Künstler und Lehrer sich des ehrenvollsten Rufes erfreute. Er starb am 17. April in seinem 29. Lebensjahre.

Das Personal des Darmstädter Hoftheaters übersiedelt gegen Ende d. M. nach Mainz, um dort im nächsten Monat während der Anwesenheit des Großherzogs zwanzig Vorstellungen zu geben. Die Darmstädter Vorstellungen der „Königin von Saba" wurden deßhalb bereits am 12. für diese Saison beendet.

Das zehnte Gesellschafts-Konzert im Gürzenich in Köln brachte unter Hiller's Leitung: Ouvertüre zu „Euryanthe" von K. M. v. Weber; Arie für Sopran aus der Oper „Cargines" von Paer; Konzert für Pianoforte von Mozart; „Die Nacht", Hymne von M. Hartmann für zwei Solostimmen, Chor und Orchester, komponirt von Hiller; Symphonie in C-moll von Beethaven.

Lokales.

Die Vorlesung, welche Hr. Lewinsky am 19. d. M. im Musikvereinssaale veranstaltete, brachte dem wohlthätigen Zwecke, dem sie gewidmet war, die schöne Einnahme von 500 Thalern und verschaffte dem beliebten Künstler reichlichen Beifall, dem dann freilich Tags darauf mancher journalistische Tadel nachfolgte. Allerdings konnte gegen die Zusammenstellung und Aufeinanderfolge der Vorträge Manches eingewendet werden; doch bot der Abend auch Eigenthümliches und Gelungenes genug, um für den Mangel an innerer Harmonie zu entschädigen. Am besten gelang Hrn. Lewinsky, nach der interessanten prosaischen Einleitung, der Vortrag der bekanntlich von Badenstedt in eminentester Weise übersetzten Shakespeare'schen Sonette. Seine Deklamation war schwungreich und feelenvall. Bodenstedt's Gedicht „an Grill-

parzer" ist schön geschrieben, aber nicht eigenthümlich, eine Huldigung, die nichts Unrichtiges und nichts Unverdientes aussprich, aber auch nicht geradezu das, was den Mann und sein Wirken in charakteristischer Weise bezeichnet. Das Grillparzer'sche Fragment „Esther", ein Torso voll schöner und merkwürdiger Anläufe, wirkte vielfach, namentlich gegen den Schluß hin, sehr anregend und Hr Lewinsky, obwohl ihm die Vorleser-Kunst der scharfen Unterscheidung der einzelnen Personen nach merklich abgeht, wußte doch manchen Hauptpunkt des Gedichtes durch feinen Vortrag zu besonderer Bedeutung zu erheben, wofür ihm denn auch, wie überhaupt für das ganze Unternehmen, unbedingt der wärmste Dank und die beifälligste Anerkennung gebührt.

An der Wien debütirten in einer neuen Blank'schen Posse: „Ein Abenteuer in der Waldmühle" zwei neuengagirte Mitglieder: Frl. Paulmann, die von Graz, und Hr. Blasel, der aus Linz kam.

Eine Wohlthätigkeits-Akademie fand am 24. d. im Theater an der Wien statt. An der Vorstellung betheiligten sich die Damen Wagner, Friedberg, Gallmeier, Jaksch, Kratz und Lamare und die HH. Baumeister, Couqui und Meixner. — Zur Aufführung kamen: Ouverture zu „Tannhäuser", „Aus der komischen Oper", „Der Operettenfreund", ein musikalisches Potpourri, der Solotscherz „Robert der Teufel", „Eine aus der Tabak-Trafik", und zwei Tanz-Piecen.

c. — **Das Kais-Theater** brachte am 18. d. M. zum Benefice des Hrn. Grois drei einaktige Novitäten: „Maroni arrostiti", Posse von M. A. Grandjean, „Eine Ohrfeige um jeden Preis", Lustspiel von Dumanoir, und „Flotte Burschen", komische Operette von Josef Braun, Musik von Suppé. Wenn wir konstatiren, daß die erste derselben ohne Beifall, aber mit Zischen, die zweite mit Beifall und mit Zischen, die dritte ebenfalls mit Beifall, aber ohne Zischen aufgenommen wurde, so bezeichnet dies zugleich die Werthscala der Stücke ziemlich genau und beweist auch, daß der gesunde Sinn des Publikums durch keinerlei Gefühlsanwandlungen zu Gunsten des Beneficianten in seinem Urtheil zu beirren war. Im Gegentheil freuten wir uns, die Aeußerungen des Unwillens über die geschmacklose Wahl der Grandjean'schen Posse allgemein und mit gleicher Energie ausgedrückt zu hören, als das mannigfache Hübsche, was die Braun'sche Operette bot, freudig anerkannt wurde. Mit einem feineren poetischen Eingehen in den dantbaren studentischen Stoff und namentlich mit etwas mehr musikalischer Erfindung hätte sich übrigens das Braun-Suppé'sche Werk entschieden auf ein höheres Niveau erheben lassen. So bietet dasselbe wenig mehr als eine Kette bekannter schöner Studentenliedermotive, auf einen schwächlichen dramatischen Faden gereiht und von Charakteren getragen, welche eben nur durch die virtuosen Kräfte einer solchen Bühne vor dem Umfallen geschützt werden können. In dieser Beziehung excellirten denn auch vornehmlich Hr. Knaack, Fr. Grabecker und Hr. Treumann, ersterer als spindeldürrer Geigbals in einer jener fingerfertigen Charakterpartieen, welche die Hauptdamäne dieses hochbegabten Künstlers ausmachen, letztere als „flotter Bursch" und „Bichster", sowie in den Verkleidungsrollen zweier reisender Engländer, denen der Kompanist, beiläufig bemerkt, ein höchst ergötzliches Nationalduett in den Mund gelegt hat. Hr. Geis brachte es ebenso wenig als „Kamelhirth" wie als „Griesgruber" im ersten Stück über die Stufe vulgärster Kamit hinaus. Die neue Dekoration „Umgebung von Heidelberg" von Hrn. Burghardt ist rühmend hervorzuheben. — In dem Dumanoir'schen Lustspiel, einer im Uebrigen recht albernen Eifersuchtsgeschichte, finden sich einige hübsch erfundene Situationen, die durch Hrn. Weichelberger's und Frl. Fontelive's tüchtige Darstellung zu entsprechender Wirkung gelangten. Hauptsächlich war es aber auch hier die unwiderstehliche Komik des Ehescheidungsadvokaten, Hrn. Knaack, welche das Ganze einigermaßen über Wasser hielt.

Die vorgestrige dritte „Traviata"-Vorstellung im Carltheater war im Ganzen gerundeter, als die erste und auch das Interesse an Frl. Patti's Leistung nach gesteigert durch die geniale Sicherheit, mit der die junge Künstlerin nicht nur die Hauptmomente der Rolle hervorhab und alle gesanglichen Schwierigkeiten spielend überwand, sondern die Aufgabe zu einem einheitlichen Bilde von ergreifender Poesie gestaltete. Frl. Patti hat mit ihrer Violetta das Unglaubliche geleistet: sie hat uns die Erinnerung an diese dramatisch-musikalische Mißgeburt in unvergeßlicher Weise poetisch verklärt. — Es war höchst ehrenvoll für Fr. Lason, nach dieser „Traviata"-Vorstellung noch ein Publikum und Beifall zu finden, welch letzteren sie sich durch den von Bildung und Geschmack zeugenden Vortrag eines „Trovatore"-Beuchstückes (mit den HH. Carrion und Zachi) verdientermaßen eroberte.

Adeline Patti tritt heute (Sonntag) zum allerletzten Male, und zwar in einer gemischten Vorstellung auf, in welcher einzelne Scenen aus ihren beliebtesten Rollen zur Aufführung kommen.

„Das wöchentlich zweimal erscheinende Fachblatt" wirft in seiner Nr. 30 gegen die „Recensionen" wieder holt gewaltigen Staub auf. Wir nehmen hievon abermals Akt, natürlich nicht als ob uns die über alles Maß der Schicklichkeit hinausgehende Sprache des betreffenden Artikels in jenen Spalten irgend Wunder nähme, sondern bloß um bei dieser Gelegenheit unsere ehrenwerthen Collegen noch einmal dringend aufzufordern, das Treiben aller derartigen Journale doch endlich konsequent und solidarisch in seiner ganzen Verwerflichkeit zu brandmarken. — Daß wir unsere thatsächlichen Behauptungen, welche erforderlichen Falls durch schriftliche Zeugnisse zu erhärten sind, in allen Punkten aufrecht erhalten, versteht sich von selbst.

(Wiederholt.)

Briefkasten. 19. — 25. April: Dr. H. in Darmstadt: Ist brieflich beantwortet. — Dr. G. in Hamburg: Expedirt. — Dr. M. in Berlin: Angenommen. — O. P. in Leipzig: Erhalten — pp. in Olmütz. K. N. St. in Weimar, ♂ in Berlin und K. W. in Brünn: Benützt. — F. B. in München und O. G. in Berlin: Erhalten — Redaktion der „Deutschen Schaubühne": Wir danken bestens.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 18. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 3. Mai 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Die Kirche und der Theaterbesuch. — Shakespeare von G. G. Gervinus. — Musikalisches aus Köln. — Berliner Konzertbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Hr. Schöne, „Monaldeschi“), Carltheater (Hr. Lebrun), An der Wien („Cora“). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin). — Lokales.

Die Kirche und der Theaterbesuch.

Von **G. Heusinger.**

Goethe sagt einmal, das Theater habe drei Hauptgegner, die es in seinen Ausartungen immer einzuschränken suchten, die Polizei, die Religion und einen durch höhere Ansichten gereinigten sittlichen Geschmack.*) Jedenfalls erscheint es hienach interessant, die Stellung zu beobachten, welche die christliche Kirche im Laufe der Jahrhunderte zum Besuche des Theaters einnahm. Es spiegelt sich darin die Geschichte der Zeit und die der Kirche gleichermaßen.

Während heutzutage gerade der israelitische Theil unserer Stadtbevölkerungen mit zu den wärmsten Verehrern des Theaters gehört, finden wir im alten Testamente, im „Buche Hiob“ und im „Hohenliede“, kaum nur Anklänge an dramatische Poesie. Erst von den Griechen ist das Schauspiel auch zu den Juden durchgedrungen, aber als rein exotisches Gewächs. Herodes der Große, ausländischer Sitte hold, wagte es zuerst, griechische Schauspieler an seinen Hof zu ziehen. In Cäsarea erbaute er ein Theater und Amphitheater, und ein Gleiches that Herodes Agrippa zu Berytus. Volksthümlich aber ist das Theater in Judäa nie geworden. Wir können uns daher nicht wundern, wenn in den Sprüchen und Gleichnissen Jesu sich auch nicht die geringste Beziehung auf das Schauspiel findet. Wohl verschmähte er es nicht, an menschliche Vergnügungen, an Gastmähler und Hochzeitreigen, oder an Spiel und Tanz der Kinder auf den Gassen seine Lehre anzuknüpfen, nie aber an das Schauspiel. Schon anders der in der Griechenwelt auftretende Apostel Paulus. Zwar erwähnt auch er des Dramas nicht, wohl aber redet er von den Kampf- und Fechterspielen der alten Welt, indem er von ihnen wiederholt seine Gleichnisse hernimmt. Ein einziges Mal (1 Cor. 4, 9) gebraucht er den Ausdruck θέατρον (Schauspiel), wo er von seinem und seiner Mitapostel Leiden redet: „Wir sind der Welt, sowohl Engeln als Menschen, zum Schauspiel geworden“, und ähnlich sagt der Verfasser des Hebräerbriefs (10, 13): „Wir werden durch Schmach und Trübsal wie auf einem Theater zur Schau gestellt.“ Ein Urtheil über das Theater selbst ist damit freilich nicht ausgesprochen.

Sehen wir uns nun um in der ersten Christenheit, so müssen wir daran erinnern, daß zur Zeit, als die Apostel auftraten, die klassische Periode des antiken Theaters längst vorüber war; namentlich war das römische Theater, das immer hinter dem griechischen zurückblieb, tief gesunken, und der Stand der Histrionen und Pantomimen war ein verachteter. Die Masse des Volkes erfreute sich am liebsten an den massiven Schauspielen der Thier- und Fechterkämpfe, die ihr so unentbehrlich geworden waren, wie das tägliche

*) „Ueber deutsches Theater“ (Goethe's Werke, Duodez-Ausgabe, Bd. 49.)

Brod. In diesen blutigen Spielen des Amphitheaters (das mit dem Theater nicht zu verwechseln ist), wurden ja auch die Christen, als Feinde der Götter, genöthigt, in phantastischen Vermummungen mit wilden Thieren zu kämpfen, und die rohe Lust weidete sich an ihren Todesqualen. Kein Wunder, wenn die Christen in solchen Spielen die eigentlichen Mördergruben des Teufels sahen, wenn sie nur mit Abscheu von ihnen redeten. Aber auch das eigentliche Schauspiel, ja das edlere Drama, die klassische Tragödie stand in zu enger Verbindung mit dem Cultus der Götter und der christlichen Anschauung zu sehr entgegen, als daß diese daran hätte Gefallen finden können. Zwar verschmähen es die christlichen Apologeten nicht, die griechischen Tragiker Aeschylos, Sophokles, Euripides als Zeugen der reineren Gotteserkenntniß anzuführen, die sich auch in der alten Welt gefunden habe. Die schönsten Stellen über die Einheit und Geistigkeit Gottes im Gegensatz gegen den rohen Polytheismus finden sich ja gerade bei den Tragikern. Aber das hindert nicht, daß dieselben Männer gleichwohl das Schauspiel ihrer Zeit verdammten und das Anwohnen bei den Aufführungen den Christen untersagten. So der milde Clemens von Alexandrien. Keiner aber hatte Gelegenheit, die Theaterwuth, die sich des Pöbels in den großen Städten bemächtigte, und ihren verderblichen Einfluß auf die Sitten schmerzlicher zu erfahren, als Chrysostomus bei seinem Aufenthalt in Antiochien und Konstantinopel. Mußte er's ja erleben, daß selbst die Kirche zum Theater gemacht, und daß ihm, wenn er predigte, gleich einem Komödianten Beifall geklatscht wurde. Mit Entrüstung wies er solches Gebahren von sich, und wie Tertullian in seinem Traktate „De spectaculis", bezeichnet auch er in seinen Homilien die Theater als Gebäude des Teufels, als Schauplätze der Unsittlichkeit, als babylonische Oefen, die mit dem Brennstoffe der sündlichsten Leidenschaften geheizt würden.

Augustin war vor seiner Bekehrung ein leidenschaftlicher Theaterbesucher gewesen; nur um so härter urtheilte er später darüber. Und doch lag bei all dieser Abneigung der Kirchenlehrer gegen das Schauspiel ihrer Zeit der Trieb zu dramatischer Gestaltung zu tief im Wesen der griechischen Bildung, als daß nicht in der hellenischen Christenheit bald der Gedanke hätte aufkommen sollen, dem heidnischen Drama ein christliches entgegenzusetzen. Hatte der heidnische Mythus mit seinen Heroen den Mittelpunkt des griechischen Dramas gebildet, warum sollte nicht das christliche Mysterium, die Leidens- und Auferstehungsgeschichte des Herrn, die Versöhnung des Menschen mit Gott, den Mittelpunkt des christlichen Dramas bilden? Und in der That ist uns noch ein Gedicht aus dem christlichen Alterthum erhalten, das den Titel führt: „Der leidende Christus", und das man vielfach dem großen kappadozischen Kirchenvater Gregor von Nazianz, im vierten Jahrhundert, zugeschrieben hat. *)

Erst das Mittelalter hat bekanntlich diese Idee eines christlichen Dramas in eigenthümlicher Art zur Entwicklung gebracht. Nicht mehr an die Formen des antiken Dramas sich anlehnend, auch nicht mehr blos aus der Geschichte und dem Dogma des Christenthums, sondern mitten aus dessen Kultus, aus dem konkreten kirchlichen Leben heraus entwickelte sich jetzt das geistliche Schauspiel. Erst in den Kirchen selbst, dann auf den Friedhöfen vor der Kirche, endlich auf den Marktplätzen der Städte aufgeführt, gestalteten sich die sogenannten Mysterienspiele zu einem religiösen Akte. Darstellungen aus der biblischen und Heiligengeschichte, an den hohen Festen, an Apostel- und Marientagen gegeben, wirkten als eine lebendige Biblia pauperum auf das Volk, und die Kirche verband mit ihrem Besuche Ablässe, so in England bis zu 1000 Tagen. Die Schaubühne war völlig in den Dienst der Kirche getreten, von ihrem Glauben beseelt, kirchlichen Zwecken dienend, von der Geistlichkeit eifrigst gepflegt, die Stücke von Priestern und Mönchen gedichtet und dargestellt. — Es kann hier nicht die Absicht sein, die Geschichte dieser geistlichen Schauspiele weiter zu verfolgen. Unsere Leser wissen, wie sich im Oberammergau und anderwärts einzelne Reste derselben bis auf unsere Zeit erhalten haben.

So lange der Glaube und das Ansehen der Kirche feststanden, so lange konnten auch diese Spiele mit einer gewissen andächtigen Naivetät genossen werden, die auch durch den bald genug sich einmischenden Volkshumor wenig gestört wurde. Aber sobald bei dem zunehmenden Verderbnisse der Kirche ein Zwiespalt mit ihr im Volksbewußtsein sich geltend machte, wurde bekanntlich das Schauspiel auch eine

*) Im Originaltext und metrischer Verdeutschung mit einer literarhistorischen Einleitung herausgegeben von A. Ellissen. Leipzig 1855.

Waffe in den Händen der kirchlichen Opposition. Die Geistlichkeit, durch bischöfliche Verbote abgehalten, zog sich zurück, aber der Bürgerstand bemächtigte sich desto eifriger der öffentlichen Aufführungen, und bald genug gab es Stücke, wie jene „Frau Jutta“, worin die skandalöse Geschichte der Päpstin Johanna in Scene gesetzt war. Aus den heiligen Passions- und Osterspielen wurden kirchenpolemische Fastnachtsspiele, in denen päpstliche Antichriste, schelmische Kardinäle, der Bischof Chrysostomus Wolfsmagen, der Dekan Schindebauer, der Abt Nimmergnug stereotype Rollen waren. Wer hat nicht schon von der „stummen Komödie“ gehört, die auf dem Reichstage zu Augsburg (1530) vor Karl V. soll aufgeführt worden sein. Ein Vermummter trat auf (er stellte den Reuchlin vor) und legte ein Bündel Reiser zurecht; es waren krumme und gerade Stäbe durcheinander. Ihm folgte ein Weltpriester (Erasmus), der sich bemühte, das Ungeordnete zu ordnen und das Krumme grad zu machen. Es gelang ihm nicht, kopfschüttelnd ging er von dannen. Da trat endlich ein Mönch auf — wer erkennt nicht sogleich den kühnen Mönch von Wittenberg? Dieser zündete die krummen Reiser an und nun schlug die helle Flamme auf. Auch er entfernte sich. Da betrat ein Mann im kaiserlichen Ornat den Schauplatz und hieb mit dem Degen in die Flamme, die nur um so heftiger entbrannte. Endlich erscheint auch der Papst; dieser schlägt vor Schrecken die Hände über dem Kopf zusammen und sieht sich nach Hilfe um. Da stehen zwei Eimer, der eine mit Oel, der andere mit Wasser gefüllt. In seinem Schrecken greift er nach dem Oel und gießt es in die Flamme, die nun lichterloh emporschlägt. Eines erklärenden Epilogs bedurfte es nicht. Die Zuschauer stoben, durch das Feuer erschreckt, auseinander, und als man nach den Schauspielern fragte, waren sie verschwunden.

So mußte das Schauspiel mithelfen, die Reformation zu befördern. Es fragt sich nun: Wie hat sich die Reformation selbst zum Schauspiele gestellt? Bekanntlich trat überall mit der Läuterung der Kirche auch eine strengere Handhabung der öffentlichen Sittenzucht ein. So enthalten die Reformationsordnungen des 16. Jahrhunderts mancherlei Bestimmungen, welche eher geeignet waren, die öffentlichen Lustbarkeiten einzuschränken als zu befördern. Trotzdem aber waren die Reformatoren verständig genug, die dramatische Poesie von ihrer rohen Ausartung zu unterscheiden. Ja gerade die durch die wiedererweckten klassischen Studien geförderte humanistische Bildung schien eine nähere Befreundung, namentlich mit dem antiken Drama zu fordern. In den Schulen wurden die Lustspiele des Terenz eingeübt. Der junge Melanchthon verdankte die Uebersetzung seines Namens Schwarzerd in's Griechische, wodurch sein Lehrer Reuchlin ihn auszeichnete, seinem guten Spiele in einem solchen Stücke. Auch Luther war ein großer Freund des Plautus und Terenz. Er ladet in seinen Briefen seinen Freund Spalatin selbst zu einer Aufführung der Schüler in Wittenberg ein und zwar auf einen Sonntag *). In seinen Tischreden sagt er einmal: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Späße und Bübereien darin sind, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürft lesen“. Selbst der strenge Calvin ließ es geschehen, daß im Frühjahre 1546 in Genf einige ehrbare Bürger ein Schauspiel aufführten, worin gezeigt wurde, wie wahre Frömmigkeit auch das Glück eines Volkes erhöhe. Die ganze Bürgerschaft war bei der Aufführung, die an einem Sonntag stattfand, gegenwärtig, und was viel sagen will, selbst die Abendpredigt wurde deshalb eingestellt.

Freilich mußte bald genug die dramatische Muse innerhalb des Protestantismus ihre Waffe zu konfessioneller Polemik hergeben. Der milde Calixt wurde zu Wittenberg als feuriger Drache mit Hörnern auf dem Kopfe von den lutherischen Studenten vorgeführt, und im Jahre 1661 führten die Schüler des grauen Klosters in Berlin eine Komödie auf, worin sogar die reformirte Abendmahlslehre von den lutherischen Spielern verhöhnt wurde. So führte der konfessionelle Eifer zu dramatischen Blasphemieen, deren sich selbst die „Weltkinder“ würden geschämt haben.

Als ein Dämpfer des konfessionell-orthodoxen Zelotenthums trat zuerst der deutsche Pietismus auf; aber gerade hinsichtlich des Schauspiels urtheilte dieser so strenge wie die Puritaner in England. Dort schrieb 1663, also bald nach Shakespeare's Tod, William Pryne seinen Histriomastix (Komödiantengeißel). Das Merkwürdigste dabei ist, daß er sich selbst der Form des Schauspiels bediente, um zu beweisen, daß das Schauspiel eine

*) Luther's Briefe von de Wette, Bd. II, S. 626.

Ausgeburt der Hölle sei. Er mußte seinen Eifer theuer bezahlen, Karl I. ließ ihm zur Strafe die Ohren abschneiden.

Der ursprüngliche Stifter des Pietismus, Jakob Spener, hatte den Theaterbesuch noch unter die sogenannten Mitteldinge gezählt, d. h. unter diejenigen, die an sich weder gut noch böse sind, sondern bei denen Alles auf den Gebrauch ankommt; er selbst las Dramen des Andreas Gryphius mit Vergnügen und wäre sicherlich zurückgebebt vor der Herzlosigkeit eines Geistlichen seiner Zeit, der einer sterbenden Schauspielerin das Abendmahl verweigert hätte. Aber Spener's Nachfolger urtheilte um so strenger, je mehr sich eben ein eigentlicher Schauspielerstand entwickelte, je mehr die wandernden Truppen allmählich sich geltend zu machen suchten, und namentlich in den Residenzen das Theater zu den ohnehin kostspieligen und üppigen Hofstaaten der Fürsten zu gehören anfing; die Obrigkeiten ertheilten den wandernden Truppen Bewilligungen auf längere oder kürzere Zeit, gewöhnlich unter der Bedingung, daß sie die aufzuführenden Stücke der Censur der Geistlichen vorher unterlegen sollten, mit denen es dann häufig Konflikte gab. So kam es im 18. Jahrhundert in Halle, am Sitze der pietistischen Richtung, zu einem seltsamen Auftritte. Friedrich Wilhelm I., ein strenger Regent, der in geistlichen Angelegenheiten mit der Kirche Hand in Hand ging, hatte das Schauspiel in Halle verboten, damit die studirende Jugend nicht von ernsteren Dingen abgezogen würde. Anders wurde es unter Friedrich II. Als unter dessen Regierung eine Schauspielertruppe in Halle sich anmeldete, gab ihr die Universitätsbehörde einen abschlägigen Bescheid; die Professoren, an ihrer Spitze Francke, der Sohn des berühmten August Hermann Francke, beriefen sich auf das noch bestehende Verbot des verstorbenen Königs. Die Schauspieler beklagten sich darüber bei Friedrich II. und dieser erließ den Befehl, „daß nicht nur die Komödianten ungehindert spielen, sondern der „Mucker“ Francke gehalten sein solle, der Aufführung persönlich beizuwohnen und sich solches von dem ersten Komödianten persönlich bescheinigen zu lassen.“ Uebrigens kam Francke schließlich mit einer Geldbuße davon.

(Schluß folgt.)

„Shakespeare“ von G. G. Gervinus.

Dritte Auflage. Leipzig bei Engelmann 1862.

Besprochen von **Friedrich Bodenstedt.**

IV. *)

An ein paar leichtverständlichen Beispielen haben wir zu veranschaulichen gesucht, wie und wodurch wir uns von Gervinus in der Auffassung Shakespeare'scher Charaktere unterscheiden. Die Zahl der Beispiele zu vermehren würde überflüssig sein, auch wenn der Raum dieser Blätter es gestattete, da die Methode, nach welcher Gervinus Shakespeare konstruirt, überall dieselbe bleibt und deshalb überall zu entsprechenden Resultaten führt. So geschieht es, daß in allen ernsteren Stücken seine Auffassung von der unsrigen abweicht, weil wir den rein künstlerischen Maßstab anlegen und die Dinge einfach auf uns wirken lassen, wie der Dichter sie gibt, während Gervinus nicht blos immer vorwiegend mit der moralischen Elle mißt, sondern auch noch allerlei kulturhistorische Motive und Intentionen dem Dichter unterschiebt, an welche dieser schwerlich gedacht hat. **) Das haben schon Andere (namentlich Kreyßig in seinen Vorlesungen über Shakespeare) zur Genüge hervorgehoben, weßhalb wir hier nicht dabei nicht zu verweilen brauchen. Dagegen wollen wir einen andern Punkt hervorheben, über welchen nicht blos bei Gervinus, sondern überhaupt in der heutigen Aesthetik noch einige Unklarheit zu herrschen scheint, obgleich er eine Prinzipienfrage betrifft, deren Lösung für das richtige Verständniß des Tragischen in der Kunst von der größten Wichtigkeit ist.

Es haben nämlich unsere namhaftesten Aesthetiker, dem Vorgange Lessing's in dem Bestreben folgend, Shakespeare's Tragödien mit den aristotelischen Forderungen möglichst in Einklang zu bringen, über die Nothwendigkeit einer Schuld bei tragischen Heiden, sowie über die Freiheit des Willens und Handelns und endlich über die Nothwendigkeit der Mischung guter und schlechter Eigenschaften Sätze aufgestellt, welche, allen

*) Siehe I. S. 100, II. S. 143 und III. S. 212. d. Z.

**) So faßt er z. B. Hamlet „als einen sozialen Charakter der neueren Zeit, der aus der Heroenstufe des Naturzeitalters herausstrebt, in welches ihn das Schicksal gestellt hat, wo Alles auf die physische Kraft und auf den Trieb des Handelns ankommt, den ihm das Schicksal versagt hat“. — Ein wunderliches Naturzeitalter, in welchem die Claudius, Polonius, Horatio, Laertes, Güldenstern und Rosenkranz gedeihen!

vornehmsten Werken unseres Dichters gegenüber, von mehr oder minder zweifelhafter Geltung sind, wovon sich mit Leichtigkeit jeder klare Kopf überzeugen kann, der sich die Mühe gibt, unbefangen über den Gegenstand nachzudenken.

Darin liegt ja eben das Tragische, daß ein Mensch, von einer mächtigen Leidenschaft oder irgend einer absonderlichen Anlage beherrscht, nicht anders handeln *kann*, als er handelt, daß seine *Natur* ihn vor unseren Augen in's Verderben treibt. Könnte er anders und wären wir uns darüber klar: wir würden wahrlich nicht durch seinen Untergang erschüttert werden!

Bei Romeo und Julie haben wir schon die Anwendung dieses Satzes gemacht, wir wollen noch drei andere der vornehmsten tragischen Helden *Shakespeare's* hinzuziehen: Lear, Macbeth und Hamlet. Der Dichter hat gerade diese seine vornehmsten Charaktere von vornherein so scharf markirt, daß man glauben sollte, es wäre gar kein Mißverständniß möglich; und doch sind der Mißverständnisse fast eben so viele wie der Erklärungen, weil die gelehrten Erklärer sich nicht damit begnügen, den Text zu nehmen, wie er ist, sondern das Bedürfniß fühlen, noch allerlei tiefsinnige Dinge hinein zu philosophiren, die freilich selten auf den Reiz der Neuheit Anspruch machen können. Dies ist besonders beim Hamlet der Fall, den Keiner erklären kann, ohne den abgedroschenen Satz zu wiederholen: „Hamlet ist Deutschland".

Arthur *Schopenhauer* sagte von dem Werke *Bunsen's* „Gott in der Geschichte": Der Verfasser hätte lieber schreiben sollen: „Bunsen in der Geschichte". Aehnlich kann man von den Erklärern Hamlet's sagen, daß sie mehr sich selbst erklären, mehr ihr eigenes Gemüthsleben enthüllen und mehr ihren vortrefflichen Charakter erörtern, als den keineswegs so vortrefflichen Charakter Hamlet's, dem sie alle möglichen hochherzigen und heldenmüthigen Eigenschaften andichten, an welche *Shakespeare* nie gedacht hat.

Schon *Börne* klagte mit Recht über die unbegreiflichen Zerrbilder, die man vor ihm aus den Charakteren der Hamlettragödie gemacht hatte; was würde er erst gesagt haben, wenn er Alles gelesen hätte, was seitdem über den Gegenstand geschrieben ist! Alle die vielen langathmigen Abhandlungen und Bücher beschäftigen sich in ernsthafter Weise damit, uns zu erklären, *warum* Hamlet nicht zum Handeln kommt, d. h. *warum* er gerade das nicht thut, was er thun sollte, während er immer thut, was er nicht thun sollte. Als ob sich das aus dem sehr klaren Text nicht von selbst erklärte für jeden aufmerksamen Leser, dessen Kopf einigermaßen empfänglich ist für poetische Eindrücke! Es war offenbar des Dichters Absicht, uns in Hamlet einen unpraktischen, d. h. zu *zweckmäßigem* Handeln unfähigen Phantasiemenschen zu schildern und ihn in eine seiner Naturanlage völlig widersprechende Stellung zu bringen, um dadurch seine Unfähigkeit zu praktischem Handeln recht in die Augen springen zu lassen.

Seiner Geburt nach ein Prinz und Thronerbe eines Königreichs, hat er von der Natur eine Charakteranlage bekommen, die ihn die Rechte und Pflichten seiner Stellung ganz vergessen macht. So geschieht es, daß er, statt sich auf seinen Herrscherberuf vorzubereiten, Studien macht, als ob er Theaterdirektor oder Professor der Philosophie werden wolle. In einem Alter von dreißig Jahren studirt er noch gemüthlich in Wittenberg weiter, während ihm daheim der Vater ermordet, die Mutter verführt und die Krone vom Gesinde gestohlen wird. Alles das liegt noch *vor* der eigentlichen Handlung des Stückes, in welcher der Dichter solchergestalt seinen philosophirenden Helden gleich mit allen Merkmalen der inneren und äußeren Wiedersprüche einführt, an welchen er zu Grunde gehen soll.

Die meisten Ausleger nehmen an, daß Hamlet erst durch die große, vom Geiste seines Vaters ihm auferlegte Rachepflicht seinen sittlichen Schwerpunkt verloren habe, woraus sie denn den Dualismus seiner Natur und den dadurch bewirkten Untergang erklären. Das ist unrichtig. Der Dichter zeigt uns Hamlet von vornherein als eine unschlüssige, schwankende, grübelnde Natur, groß im Denken und klein im Handeln, schnell fertig mit halsbrechenden Entschlüssen und unfähig sie auszuführen. Er ist vorwiegend eine Künstlernatur, ein Schauspieler, der Alles darstellen kann und darüber verlernt hat, selbst etwas zu sein außer Schauspieler, — ein Mann von reicher, lebhafter Phantasie, der sich schnell und leicht in fremde Zustände versetzt, in fremde Charaktere hineindenkt und sich ihren Bedürfnissen gleichsam unwillkürlich anschmiegt, wie groß auch sein inneres Widerstreben sein möge. Durch das stete Leben in fremden Vorstellungen hat er den eigenen sittlichen Schwerpunkt verloren, durch sein Spekuliren über alle möglichen Folgen einer That kommt er zu keiner That: er ist immer ein Schauspieler im Verkehr mit andern Menschen, und nur wenn wir ihn allein überraschen in seinen Monologen, finden wir wahre Naturlaute, verbunden mit einer wunderbaren Selbstkenntniß seiner

Schwäche. Hamlet hat in Folge seiner Geburt und Erziehung die Umgangsformen eines Prinzen, er hat das Wissen eines Gelehrten, aber seiner Natur nach ist er ein Schauspieler und beurtheilt andere Menschen immer zunächst so, als ob sie auch Schauspieler wären. Trotzdem weiß er über die Schauspielkunst besser zu sprechen, als eine Rolle mit Konsequenz durchzuführen, weil sein prinzliches Hochgefühl, oder seine Eitelkeit ihm überall in die Quere kommt. Er will, um Gewißheit über den Mörder seines Vaters zu erlangen, am Hofe die Rolle eines Narren spielen und er spielt sie so gut, daß alle Welt ihn für einen Narren hält. Aber statt sich über diesen guten Anfang der Ausführung seines Planes zu freuen, wird er wüthend, von den Hofschranzen — über die er sich doch so erhaben fühlt, daß ihr Urtheil ihm völlig gleichgiltig sein könnte — für einen Narren gehalten zu werden und durchkreuzt muthwillig seine eigenen Pläne. Und — was uns immer unerklärlich gewesen ist — seine Ausleger haben sich so in seine Seele hineingelebt, daß auch sie wüthend werden über die Hofschranzen, die an seine Narrheit glauben und ihn danach behandeln! Dazu hat man nun einen großen Aufwand von Geist verschwendet, um die vermeintlichen Gründe zu entdecken, die ihn treiben, die Vollziehung seiner Rachethat immer wieder hinauszuschieben, während der einzige Grund doch dieser ist, daß Hamlet nicht kann, wie er will. Er kann einen wehrlosen Polonius hinter der Tapete durchbohren, eine Ophelia zum Wahnsinn treiben, seiner Mutter und sich selber die eindringlichsten Strafpredigten halten, seine Jugendfreunde an's Messer liefern, und was noch Alles, aber dem Könige gegenüber ist er ein ohnmächtiges Geschöpf, so verächtlich er auch von ihm spricht. Hamlet mag sich noch so sehr in Haß und Wuth hineinreden, es mögen sich ihm die erwünschtesten Gelegenheiten bieten, sein Arm wird jedesmal gelähmt durch die bloße Nähe des ihm in Geistesgegenwart, Klugheit und rascher Entschlossenheit überlegenen Königs. Mit einem Worte: Hamlet kann die ihm auferlegte Rachepflicht nicht erfüllen, er kann seine Schicksalsbürde weder lang tragen, noch sie kurz von sich werfen, und der Anblick dieser unsäglichen Marter eines sonst so hochbegabten Mannes erweckt das lebhafteste Mitgefühl und Mitleid des vorurtheilslosen Zuschauers, der sich selbst wie von einer schweren Last befreit fühlt, wenn der unglückliche, thatschwache Held endlich einen raschen Tod findet und den Fall des schuldigen Königspaares nach sich zieht.

Somit wären wir auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurückgekommen und hätten an einem hervorragenden Beispiele gezeigt, daß die Freiheit des Willens und Handelns bei den tragischen Helden Shakespeare's nicht zutrifft.

Macbeth ist, als Phantasiemensch, ein Zwillingsbruder Hamlets, sein Antipode als Mann der That. Beide sind fortwährend beschäftigt, mit ihren Gedanken und Einbildungen die Zukunft zu plündern und sich alle möglichen Folgen einer That auszumalen, der Eine, um die That aufzuschieben oder am liebsten ganz zu umgehen, der Andere, um sie zu beschleunigen. Der Eine schwelgt in dem, was dem Andern ein Gräuel ist. Dieselben Eigenschaften finden sich in umgekehrtem Verhältniß im Charakter beider. Hamlet ist ein moralischer Held und ein physischer Feigling. Macbeth ist ein physischer Held und ein moralischer Feigling. Hamlet redet Dolche den Frauen gegenüber; Macbeth schwingt Dolche den Männern gegenüber. Beide sind fortwährend von Gewissensbissen geplagt, der Eine über das, was er unterläßt, der Andere über das, was er thut. Macbeth ist durchweg konsequent in seinem Handeln: was er mit Blut begonnen, vollendet er mit Blut; er säet Wind und ist gefaßt darauf, Sturm zu ernten. Die quälenden Gluthen seiner Phantasie und seines Gewissens sucht er mit Blut und Sturm zu löschen. Hamlet dagegen ist nur konsequent in der Inkonsequenz: er sucht fortwährend eine Gelegenheit zum Handeln und ist ärgerlich, wenn sie sich ihm ungesucht bietet; er stellt sich verrückt und ist ärgerlich, wenn man ihn dafür hält.

Gervinus sagt von Macbeth: „Groß wie jener Hagen in den Nibelungen, nöthigt er steigend in grausen Thaten noch immer Achtung ab".

Das ist unrichtig! Das Dingen von Meuchelmördern, um Banquo und Macduff's wehrloses Weib und ihre Kinder zu würgen, kann keinem gesundfühlenden Menschen Achtung abnöthigen, sondern höchstens Mitleid mit dem Helden, der so tief gesunken.

Gervinus fährt fort: „Das Gepräge des angeborenen Heldenthums ist in ihm sichtbar bis zuletzt, so daß die Größe seiner männlichen Kraft und die Macht seines Entschlusses fast die Größe der Schuld in ihm aufwiegt und deckt. Den Macbeth aus einer edlen Anlage und guten Natur unter den Versuchungen des Ehrgeizes und des Männerstolzes auf diesen Punkt der Sicherheit zu führen, ist die Tendenz des Stückes".

Auch das ist unrichtig! Der Dichter hat seinem Helden in dem Stücke, wie es vorliegt, keinen einzigen

Zug geliehen, der uns berechtigte, in ihm eine edle Anlage und gute Natur vorauszusetzen.

Daß dies Gervinus, dem Vorgange der meisten andern deutschen Erklärer folgend, gethan, welche sich durch die Schillerschen Zusätze zu den Hexenscenen dazu verleiten ließen, ist uns um so unbegreiflicher, als er doch selbst mit Recht hervorhebt, wie völlig Schiller die Hexenscenen mißverstanden hat, besonders die erste, wo er den Urtext durch folgende Verse ergänzt:

Erste Hexe.
Aber die Meisterin wird uns schelten,
Wenn wir mit trüglichem Schicksalswort
In's Verderben locken den edlen Helden.

Dritte Hexe.
Er kann es vollbringen, er kann es lassen,
Doch er ist glücklich, wir müssen ihn hassen.

Zweite Hexe.
Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,
Mag er des Teufels Macht erfahren.

Dritte Hexe.
Wir streun in die Brust die böse Saat,
Aber dem Menschen gehört die That.

Erste Hexe.
Er ist tapfer, gerecht und gut,
Warum versuchen wir sein Blut?

Zweite und dritte Hexe.
Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,
Dann jubiliren die höllischen Mächte.

Das Alles ist völlig dem Shakespeare'schen Sinne und Texte entgegengesetzt, als wonach die Hexen nicht die Anstifterinnen des Bösen in Macbeth, nicht die Erzeugerinnen, sondern nur die Geburtshelferinnen sind. Das in ihm schon vorhandene Böse zieht sie hin zu ihm.

Macbeth tritt vor uns zuerst auf als ein mächtiger Kriegsheld, der dem Könige durch Besiegung der Rebellen einen großen Dienst geleistet hat und königlich dafür belohnt wird. Er theilt seine Verdienste und seine Belohnung mit dem nicht minder heldenmüthigen Banquo, den der Dichter an Macbeth's Seite stellt, gleichsam als einen untrüglichen Maßstab, um ihn damit zu messen. Auch Banquo ist ehrgeizig und hochstrebend, aber die Kraft seiner Selbstbeherrschung und seines Pflichtgefühls ist groß genug, ihn von Allem zurückzuhalten, wodurch seine Seele Schaden nehmen könnte. Außerdem steht ihm keine Lady Macbeth spornend und mithelfend zur Seite. Er hat wirklich die Freiheit des Willens und Handelns, die bei Macbeth nur scheinbar vorhanden ist, weil der Drang seiner leidenschaftlichen, herrschsüchtigen Natur mächtiger ist, als seine Kraft des Widerstandes, und dadurch eben wird er zum Helden und Mittelpunkte der Tragödie. Wir sehen ihn mit offenen Augen und bei vollem Bewußtsein dessen, was er thut, gleich der ersten großen Versuchung unterliegen und fühlen mit ihm schaudernd das Ungeheure seiner That, zugleich aber wird uns klar, daß er nun nicht mehr zurück kann, daß er unrettbar seinem Verhängnisse entgegentreibt.

Man müßte, um Macbeth's Charakter in das rechte Licht zu rücken, ihn in Parallele mit seiner Gattin stellen, was uns hier zu weit führen würde, wo es blos galt zu zeigen, daß die Freiheit des Handelns bei ihm nur eine scheinbare ist. Die tragische Sühne liegt bei ihm nicht blos in seinem Untergange, sondern in dem ganzen qualvollen Leben, das er vor unsern Augen, nach der Erfüllung seiner ehrgeizigen Wünsche und auf der Höhe seiner Macht führt.

Bei König Lear endlich bedarf es wohl kaum eines tieferen Eingehens in das Stück, um den Beweis seiner Unfreiheit zu führen. Er ist so verwöhnt und verblendet durch das Herrschergift der Schmeichelei, der Lüge und phrasenhaften Huldigung, daß ihm die schlichte Stimme der Wahrheit als Empörung erscheint.

Und ist etwa Othello frei in der leidenschaftlichen Aufregung, in welcher er die unschuldige Desdemona mordet?

Man mache die Anwendung auf alle übrigen tragischen Charaktere Shakespeare's, und man wird immer zu demselben Resultate kommen. Hier sollte die wichtige Frage nicht erschöpfend gelöst, sondern nur angedeutet werden. In naher Verbindung damit steht die Frage, ob die tragischen Charaktere immer schuldig, immer eine Mischung von gut und böse sein müssen?

Die Regel zugegeben, wird man nicht umhin können, eine Menge Ausnahmen gerade in den schönsten Stücken Shakespeare's einzuräumen. Wo ist bei Kordelia, bei Ophelia, bei Desdemona, bei Romeo und Julie das Böse? Sie kommen uns alle als unschuldige, reine Charaktere vor, obgleich uns nicht unbekannt ist, was man Alles anführt, um ihnen einen Schein von Schuld zu geben.

Doch es ist Zeit, daß wir Abschied nehmen von dem Gervinus'schen Werke, dessen Vorzüge wir im ersten Aufsatze freudig anerkannt haben und bei dessen Mängeln wir nicht länger verweilen wollen. Poeten und Künstler werden sich von seinen Ausführungen wenig befriedigt fühlen; dagegen hat er das Verdienst, die

Verehrung für den großen Dichter in Kreise getragen zu haben, in welchen sie bis dahin nicht vorhanden war; man kann sagen, daß er Shakespeare ein neues Publikum erobert hat, welches sich sonst um Poesie wenig kümmert, aber auf die Autorität eines so berühmten Namens, wie Gervinus, hin schon einmal ein Dichterwerk zur Hand nimmt, und wer Shakespeare einmal zur Hand nimmt, der legt ihn so schnell nicht wieder bei Seite.

Seinen Hauptzweck, Shakespeare in seiner universalhistorischen Bedeutung zu zeigen und „ihn bei uns immer mehr einzubürgern, selbst auf die Gefahr hin, daß er unsere Dichter mehr und mehr in Schatten stelle", hat Gervinus erreicht. Sein Werk ist mit Sachkenntniß und Begeisterung geschrieben und wird fortwirkend in immer weiteren Kreisen Begeisterung für den großen Dichter wecken.

Er drückt den Wunsch aus, in ähnlicher Weise Bacon von Verulan bei uns eingebürgert zu sehen. „Es wäre — sagt er — von demselben Nutzen für unser geistiges Leben, wenn Shakespeare's berühmter Zeitgenosse Bacon zeitgemäß wiederbelebt würde, um unserer idealistischen Philosophie die Wage zu halten. Denn beide, Dichter und Philosoph, die in Geschichte und Politik ihres Volkes tiefe Blicke gethan haben, stehen auf dem Höhenpunkte ihrer Kunst und Spekulation immer zugleich auf dem ebenen Boden der realen Welt u. s. w."

Wie der gelehrte und sittenstrenge Historiker dazu kommt, Bacon, den Geist der Lüge, mit Shakespeare, dem Geiste der Wahrheit, in einem Athem zu nennen, ja auf gleiche Höhe zu stellen, ist uns unbegreiflich. Wie kann ein und derselbe Mund Falstaff verdammen und Bacon loben! Selbst Macaulay, in seiner Besprechung der enkomiastischen Ausgabe der Werke Bacon's von Basil Montagu, kann nicht umhin, die sittliche Verworfenheit seines berühmten Landsmanns ausdrücklich einzugestehen und bemüht sich nur, seine literarische Ehre zu retten, indem er das psychologische Problem zu lösen sucht, wie man zugleich ein kleiner, niedriger Mensch und ein großer Gelehrter und Philosoph sein könne, höchst unzuverlässig im Leben und höchst zuverlässig in der Wissenschaft Der mehr glänzende als tiefe „Essay" fand schon bald nach seinem Erscheinen vielfachen Widerspruch. Jetzt hat aber Liebig auf das unzweifelhafteste nachgewiesen, daß Lord Bacon weder ein Philosoph noch ein Gelehrter, sondern nichts als ein geistreicher Charlatan war, ebenso unzuverlässig und charakterlos in seinen Schriften wie in seinem Leben.

Musikalisches aus Köln.

Von **Oskar Paul.**

Gürzenich-Konzerte. — Kammermusik-Soiréen. — Gesangslehrer Koch.

In einem früheren Artikel versuchten wir bereits, dem Publikum die hohe Bedeutung der Kölner Gürzenich-Konzerte vorzuführen. Es möchte daher als überflüssig erscheinen, wenn wir hier wiederum jede einzelne von den seit Januar stattgehabten fünf Aufführungen im großen Saale des Gürzenich besprechen wollten. Wir heben deßhalb nur hervor, daß die Programme mit Ausnahme eines einzigen in jeder Beziehung künstlerisch geordnet und reizvoll zusammengestellt waren. Die Direktion hatte auch darauf Bedacht genommen, dem Publikum neue, noch ungedruckte Kompositionen vorzuführen, indem „Palmsonntagsmorgen" von Ferdinand Hiller, der „13. Psalm" von Bargiel und „Salve regina" von Müllner, sämmtliche Stücke für Chor und Orchester gearbeitet, zur Aufführung gelangten. Von diesen sind namentlich die ersten beiden in Erfindung und Formgestaltung am hervorragendsten, wogegen wir an der Komposition von Müllner mehr Gewöhnliches und Monotones wahrnehmen mußten. — Als Solisten zeichneten sich besonders Fr. Lemmens-Sherrington mit ihrer schön geschulten Sopranstimme im dritten und Otto von Königslöw durch den vortrefflichen Vortrag des Beethoven'schen Violin-Konzerts im vierten von den nach Weihnachten stattgehabten Konzerten aus.

Das letzte Konzert bestand in der Aufführung der „Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäus" von Sebastian Bach. Die ausgezeichnete Einrichtung der Partitur und Aufstellung der Chöre nach der Anordnung Hiller's trugen wesentlich zu der erschütternden Wirkung bei, welche das Werk im Publikum hervorrief. Der Gesangskörper, gegen 250 Personen stark, war in vier verschiedene Chöre eingetheilt. Die beiden Hauptchöre bildeten die Mitglieder der verschiedenen Gesangvereine Köln's, die schon früher besprochen wurden. Der kleinere Chor der Jünger und der Gemeinde von Jerusalem war durch die Schüler des Konservatoriums und

mehrere Dilettanten vertreten und den Knabenchor für den Cantus firmus der figurirten Choräle und Chorgesänge führten ungefähr achtzig Schüler des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums aus. Hierzu traten zwei gesonderte Orchester mit außerordentlich starker Besetzung der Streichinstrumente. Was dieser gesammte mit Rücksicht auf die dramatischen Elemente der „Passions-Musik" aufgestellte Tonkörper in Verbindung mit der von Hrn. Musikdirektor Franz Weber vortrefflich gespielten Orgel für eine Macht bekundete, kann nur der empfinden, dem die Tonwellen selbst in's Herz hineinströmten. Auch die Solopartien waren in den besten Händen. Hr. Konzertsänger Hill aus Frankfurt a. M. bewährte sich mit seiner schönen Baßstimme als einer der vorzüglichsten Repräsentanten der Christuspartie. Ihm zur Seite stand der schon früher erwähnte Wiener Sänger Hr. Gunz, jetzt Hofopernsänger in Hannover, in der überaus schwierigen Partie des Evangelisten. Dieser treffliche Künstler brachte mit dem Schmelz seiner Tenorstimme und durch ergreifenden Ausdruck eine bedeutende Wirkung hervor. Auch die Damen Frl. Weis aus Hannover (Alt) und Frl. Büchner aus Köln (Sopran) bekundeten eine vollständige Herrschaft über die technischen Schwierigkeiten, sowie geistiges Durchdringen der ihnen übertragenen Partien. Bei Frl. Büchner, Schülerin von Fr. Rademacher in Köln, ist namentlich rühmend hervorzuheben, daß sie die ganze anstrengende Partie auswendig sang, indem sie ein Augenübel am Lesen der Noten verhindert. Als zweiter Baß (Petrus u. s. w.) fungirte Hr. Bergstein aus Aachen, der seinen Part recht lobenswerth durchführte. Das meiste Lob in Bezug auf die ganze vortreffliche Aufführung gebührt Hrn. Kapellmeister Hiller, dessen wochenlange Vorbereitungen und ausgezeichnete Direktionsgabe das vollständige Gelingen jeder einzelnen Nummer des Werkes ermöglichten. Die „Passions-Musik" von Sebastian Bach war neben dem „Paulus" von Mendelssohn das Gelungenste, was uns von musikalischen Aufführungen im Gürzenich geboten wurde.

Auch in den Kammermusikstoirées wurde recht Beachtenswerthes in Bezug auf Streichquartett- und Klavier-Produktionen geleistet. Hr. Otto v. Königslöw als erster Geiger, Hr. Alexander Schmit als Cellist und Hr. Breunung als Klavierspieler verdienen alle Anerkennung. Zu Gehör kamen außer mehreren Kompositionen von Klassikern noch ein neues Streichquartett von Ferdinand Hiller (Manuskript) und ein Klaviertrio von Wüllner (ebenfalls Manuskript), welche Kompositionen vom Publikum beifällig aufgenommen wurden. — Zum Schluß müssen wir noch zwei Aufführungen ganz besonders hervorheben, die in Köln allgemeine Sensation erregten.

Die erste veranstaltete Hr. Professor L. Bischoff im Theater zur Feier der Erhebung Preußens am 17. März. Unter Hrn. Bischoff's Direktion kamen Ouverture zu „Egmont" und „Schlacht von Vittoria" von Beethoven zum Vortrag, wobei dem Publikum lebende Bilder, darstellend Schlachten- und Volksscenen aus den Freiheitskriegen, vorgeführt wurden. Die Bilder erhielten einen erhöhten Reiz durch die Deklamation eines erklärenden Gedichtes, dessen Verfasser der Leiter des Ganzen war. Mit historischer Genauigkeit und Schlaglichtern auf die Jetztzeit wurden die Scenen der Freiheitskriege gezeichnet, und vom Publikum so g ustig aufgenommen, daß jedes Bild mit dem hiezu nöthigen Melodrama wiederholt werden mußte.

Die zweite Aufführung wurde vom Kammersänger Hrn. Koch ebenfalls im Theater veranstaltet, in welchem er mit seinen Gesangsschülern Scenen aus dem „Freischütz" und „Romeo und Julie" zur Darstellung brachte. Hr. Koch zeigte sich hier als ein vorzüglicher Gesangslehrer nicht allein in rein musikalischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf das Dramatische. Außer Frl. Botmann und Hrn. Römer zeichneten sich noch der von Hrn. Koch selbst vorzüglich gesungenen Verzweiflungsarie des Max besonders Frl. Barn, in Köln schon längst beliebte Opernsängerin, als Agathe und in „Romeo und Julie" Frl. Harken und Frl. Rothenberger aus. Die letztgenannten beiden Damen wagten ihren ersten theatralischen Versuch; man merkte aber dem Romeo, der durch Frl. Harken vertreten war, durchaus nicht an, daß er hier zum ersten Male das bekannte Lampenfieber durchzumachen habe. Wir glauben, daß Frl. Harken eine bedeutende Zukunft hat, wenn sie ihrer wundervollen Mezzosopranstimme bei Hrn. Koch noch weitere Studien angedeihen läßt. Der zwar jetzt schon sehr achtungswerthe Grad ihrer Bildung reicht noch nicht vollkommen aus, um überall Lorbeeren ernten zu können. Frl. Rothenberger ist am Rheine eine sehr geschätzte Oratoriensängerin. Hr. Koch hat bei ihr seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf das Dramatische zu lenken, damit die Bewegungen des Körpers den Empfindungen der Seele vor dem Forum der Oeffentlichkeit entsprechend erscheinen.

Wir wünschen Hrn. Kammersänger Koch aufrichtig

ein recht langes Wirken als Gesanglehrer, deren es heutzutage recht wenige wahrhaft vernünftige gibt. Hrn. Kochs naturgemäße Schule wird jedem Lernbegierigen zum Vortheil gereichen und ihn bei vorhandener Begabung zum schönsten Ziele führen.

Berliner Konzertbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Die Symphonie-Soiréen der königl. Kapelle. — D-dur-Suite von Lachner. — Ouverture von Rubinstein. — Radecke'sche Konzerte. — Ouverturen von Wendt und Lührs. — Bereicherungen im Repertoire des königl. Domchors. — Die Singakademie. — Der Stern'sche Verein. — Der Bach-Verein.

Der folgende Rückblick umfaßt die während der zweiten Hälfte der Saison von 1862—1863 bei uns stattgefundenen größeren musikalischen Aufführungen. Ueber sämmtliche Konzerte bis Weihnachten habe ich bereits im Anfang dieses Jahres berichtet und nur über die Symphonie-Soiréen der königl. Kapelle behielt ich mir damals ein zusammenhängendes Referat vor.

Schon seit mehreren Wintern zeigen diese Aufführungen, einst der Stolz und die Zierde unseres öffentlichen Musiklebens, ein unverkennbares Deereseudo in ihren Leistungen. Nicht allein die Stagnation im Repertoire, sondern auch die Art des Vortrags scheint deutlich zu verrathen, daß sie aus einer Periode des Glanzes und allseitigen Gedeihens in die begeisterungslose Routine und mechanischer Pflichterfüllung getreten sind. Es fehlte zwar nicht an einzelnen Ausnahmen glücklichsten Gelingens, diese ließen aber den Abstand zwischen dem, was unser Orchester vermag und seinen gewöhnlichen Gaben erst recht nachdrücklich zum Bewußtsein kommen. Wesentlich aus dem Zwang der äußeren Verhältnisse erklärt sich diese traurige Thatsache. Während die Symphonie-Soiréen an künstlerischer Bedeutsamkeit hinter keinem Opernabend zurückstehen, außerdem das Verdienst haben, einen stattlichen Pensionsfond für die Familien der Kammermusiker zu sammeln, werden sie an maßgebender Stelle als reine Privatsache der Kapelle betrachtet. Sie mußten in den letzten Jahren buchstäblich um ihre Existenz kämpfen, sich mühselig die einzelnen Abende zusammen betteln. Bald fielen zwei dieser Konzerte auf eine Woche, bald lag zwischen ihnen eine Pause von mehreren Monaten. Ordnung und Regelmäßigkeit sind nun aber die Grundbedingungen alles gedeihlichen Schaffens. Ohne sie fehlt nicht allein dem Handwerk der goldene Boden, sondern auch jedem gestigen Streben, der Arbeit, der Wissenschaft, wie dem künstlerischen Wirken der rechte Segen. Nach der in den letzten Wintern herrschenden Praxis sollte allabendlich in unserm Opernhaus gesungen oder getanzt werden und nur wenn wegen eines zufälligen Hindernisses eine Vorstellung nicht zu Stande kommen konnte, wurde der Kapelle die Erlaubniß zur Veranstaltung einer Symphonie-Soirée ertheilt. Daß es bei einem solchen Verfahren gewöhnlich an der Zeit zu den allernothwendigsten Vorbereitungen gebrach und die Aufführungen einen mehr oder weniger improvisirten Charakter tragen mußten, liegt auf der Hand. Das ist es aber nicht allein. Noch mehr fällt folgender Punkt in's Gewicht. Woher soll den Mitwirkenden der rechte Eifer und die innere Freudigkeit für ihre Aufgabe kommen, wenn die Herren und Meister, denen sie dienen, die Schöpfer unserer klassischen Instrumentalmusik, dazu verurtheilt sind, von dem Opern- und Balletrepertoire das Gnadenbrot zu empfangen! Ehe sich in diesen Verhältnissen nichts ändert, unsere Generalintendanz nicht die Ueberzeugung gewinnt, daß diese Konzerte die eigentlichen Ehrenabende unserer Kapelle sind, daß sie zum mindesten eben so sehr zu deren Berufsdienst gehören, wie die Mitwirkung in Gounod's „Margarethe", in Verdi's „Trovatore", in „Elektra" und „Flick und Flock", so lange werden wir uns darein zu finden haben, daß die Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's in Leipzig, Dresden und Wien in einer würdigeren Gestalt vor das Publikum treten, als in Berlin.

Die Zahl der Symphonie-Soiréen während des ganzen Winters belänft sich auf neun. Mit Ausnahme zweier Werke, deren ich noch in Kürze gedenken will, enthielt das Programm lediglich Allbekanntes. Die eine dieser Novitäten bestand in der auch bei Ihnen zur Aufführung gelangten D-dur-Suite von Franz Lachner. Obwohl sich bereits seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts unsere moderne Symphonie als die dem Wesen mehrsätziger Orchesterwerke bei weitem entsprechendste Form bewährt hat, wird doch Niemand so pedantisch sein, unseren Tonsetzern einen Vorwurf daraus zu machen, wenn sie gelegentlich einmal zu der alten Gattung zurückgreifen, um an ihr die eigene Kraft zu erproben. Lachner hat von der Suite, die ehedem auch die Stelle der Klaviersonate vertrat, zwei Sätze beibehalten, nämlich das Präludium und die Menuette, weiterhin folgt ein Thema mit Variationen,

die in einen Marsch auslaufen und als Schlußsatz eine Fuge. In dem Geschick, mit welchem diese Formen behandelt, namentlich dem ihnen zum Theil innerlich widerstrebenden Charakter des modernen Orchesters angepaßt worden, erkennt man die Hand des gewiegten Musikers. Nirgend machen sich Härten, Gewaltsamkeiten oder andere dergleichen, aus dem Kampf mit einer ungefügigen Aufgabe entspringende Mängel bemerklich; Alles ist glatt, fließend, wohlgerundet, klar in der Anlage und Ausführung, nicht selten bestechend in der äußeren Klangwirkung. Auf diese mehr formellen Vorzüge beschränkt sich aber auch das wesentliche Verdienst der Arbeit. Individuelleres Leben, Tongestalten, in denen sich eine wahrhaft poetische Stimmung ausspräche, sucht man vergeblich. Die wirkungsvollsten Momente enthält der dritte Satz. Während das Thema, das zuerst im unscheinbaren Unisono auftritt, zu immer reicherer Fülle im harmonischen und Klangkolorit sich ausbreitet, haben wir jenes Gefühl der Genugthuung, das uns beim Schauspiel alles Entstehens und Wachsens überkommt. Weiterhin vertiefen sich die Variationen in ziemlich trockne formalistische Spielereien. Wenn ein beträchtlicher Theil derselben gestrichen würde, müßte, wie mich dünkt, das Ganze erheblich gewinnen. Geradezu dürftig erscheint der Marsch, aus dem die verbrauchte Opernschablone überall hindurchblickt.

Die Lachner'sche Suite wurde vom Publikum eben so freundlich aufgenommen als die Ouverture zu „Dimitri Donskoi" von Rubinstein ungünstig. In der That verdiente die letztere ihr Schicksal. Wie eine ganze Reihe anderer Arbeiten des an sich unzweifelhaft begabten Komponisten, die in der letzten Zeit in die Oeffentlichkeit traten, macht sie lediglich den Eindruck der übereilten und gedankenlosen Vielschreiberei. Einigermaßen lebensfähig erscheint nur die Einleitung. Sie empfängt freilich durch das folgende Allegro eine Folie, die geeignet ist, selbst das wohlfeilste Gemeingut bis zu einem gewissen Grad dem Interesse zu empfehlen. Ein paar kümmerliche Motive, (das zweite verdient kaum den Namen eines Themas), die an Reiz weder durch die fabrikmäßige Entwicklung, noch durch die tumultuarische Instrumentation gewinnen, führen zuletzt zu einem hymnusartigen Schlußsatz hinüber, welcher im hausbackensten Operndekorationsstyl gehalten ist.

Hr. Musikdirektor Radecke, der sich schon früher genöthigt sah, seine durch Neuheit und Mannigfaltigkeit des Inhalts anziehenden Konzerte von sechs auf vier zu beschränken, veranstaltete, der Ungunst der Verhältnisse weichend, im Lauf des Winters nur drei Aufführungen. Ueber die beiden letzten habe ich noch in Kürze Rechenschaft abzulegen. Als Novitäten enthielt das Programm zwei Ouvertüren von Wendt und Lührs. Der Komponist der ersteren (sie steht in H-moll) hatte sich früher durch ein Streichquartett nicht unvortheilhaft bekannt gemacht, das neben mancherlei Extravaganzen doch zugleich unverkennbare Spuren echten Talentes aufwies. Wer aber der Hoffnung war, es sei inzwischen dem Autor gelungen, seine Produktionskraft zu klären und zusammen zu halten, wurde schon durch die Einleitung völlig enttäuscht. Wie das ganze Werk, trägt sie bereits den Charakter mühseligen Umhersuchens, peinlichsten Ringens mit der Größe der Aufgabe. Statt fest gegliederter Tongestalten — kleine rhapsodische Sätze und chaotisch zerfließende Interjektionen. Nach keiner Seite hin kommt man über den Eindruck der bloßen Studie, der unruhig experimentirenden Kombination hinweg. Die unstet wogende Harmonie, die grübelnde Modulation, die theils trockene, theils gewaltsame Instrumentirung — das Alles rückt uns den einsamen, über tausenderlei verzwickte Probleme in seiner Arbeitsstube brütenden Musiker vor die Seele.

Einen bis zu einem gewissen Maße ähnlichen Charakter zeigt die, wenngleich der Form und dem Inhalt nach doch weit reifere, Lührs'sche Ouvertüre zur Oper „Die Belagerung von Saragossa". Es spiegelt sich in ihr ein fein, ja allzu subtil empfindender, dem Ernsten und Idealen zugewandter, im Ausdruck wählerischer Sinn. Das Werk bekennt sich zu der neuesten Richtung der Instrumentalmusik, ohne jedoch deren äußerste Extravaganzen zu theilen. Nirgends rütteln es an den eigentlich grammatischen und logischen Grundgesetzen der Kunst, wohl tritt aber hier an die Stelle jener klaren, in sich gefesteten Objektivität, die in der Natur des klassischen Orchesterstyls liegt, das Zucken und Gähren des überwiegend subjektiven, durch die stete Einmischung der Reflexion beunruhigten und an sich zweifelnden Gemüthes. Auf Kosten des Melodischen ist das Harmonische und Modulatorische und was damit zusammen hängt, das Klangwesen, zum Hauptprinzipe der Gestaltung erhoben. Dem Leser der Partitur mag es vielleicht gelingen, der inneren Gliederung sich bewußt zu werden, aber selbst dem geübteren Ohr löst sich das Ganze in eine Menge von atomistischen Einzelheiten auf, namentlich beim ersten Hören. Themen und Episoden verschwimmen in einander, umsonst sucht man nach abgeschlosse-

nen Gebilden. Am günstigsten wirkt der marschartige Schluß, bei welchem man zum mindesten festen Boden unter den Füßen fühlt.

Die Radecke'schen Konzerte brachten noch unter Anderem Beethoven's neunte Symphonie in sehr befriedigender Ausführung, die Soli vertreten durch die Damen Klara Freytag und Leo, die HH. Seiffart und Zschiesche; ferner die Beethoven'schen Klavierkonzerte in Es-dur und C-moll, in trefflicher Weise vorgetragen durch den Pianisten Ehrlich (Verfasser des Romans „Kunst und Handwerk") und den Kapellmeister Taubert); endlich den Cherubini'schen Frauenchor „Blanche de Provence", eines der duftigsten, wenn auch anspruchslosesten Gesangsstücke, die wir dem Komponisten verdanken, und den Mendelssohn'schen Lobgesang, diese in Einzelheiten glückliche, aber im Ganzen und Großen doch verfehlte Studie nach dem Vorbild der Beethoven'schen Neunten.

Unter den hier noch nicht öffentlich gehörten Werken, die in der zweiten und dritten Soirée des k. Domchors Platz gefunden, nimmt die hervorragendste Stelle ein die sechsstimmige Motette: „Selig sind die Todten", von Heinrich Schütz, auch Sagittarius genannt (1585—1672), einem der ersten in jener langen Reihe von Tonkünstlern, welche die von den Italienern geklärten und geschmeidigten musikalischen Formen mit deutscher Gemüthswärme und Innerlichkeit erfüllten. In ihrem geistigen Gehalt ist seine Tonsprache ein echtes Kind des heimischen Bodens; man erkennt in ihm weit eher den Vorgänger und künstlerischen Blutsverwandten Sebastian Bach's als den Nachfolger seiner venetianischen Lehrer. Aus jener Motette klingt es uns bereits entgegen wie eine Weissagung der kommenden Herrlichkeit. Man findet hier schon den quellenden Reichthum individuellen Lebens, den breiten, tiefen Strom der Harmonie, die rhythmische Wucht, die bei aller Kühnheit und Energie kindliche Treuherzigkeit des Ausdrucks, kurz sämmtliche Eigenschaften, die sich später in den Bach'schen Schöpfungen zur höchsten Kraft und Fülle steigern sollten. Die vierstimmige Antiphone: „Alma Redemptoris Mater", von Palestrina zeigt nur einen matten Schimmer von der transcendenten Erhabenheit, welche die beglaubigten Schöpfungen des Meisters umstrahlt. Es fehlt hier nicht an mancherlei modernen harmonischen Wendungen, welche die Echtheit des Stückes zweifelhaft machen. Rührt es in der That vom Komponisten der Marcellusmesse her, so scheint es wenigstens nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern mit mancherlei Zuthaten und Veränderungen aus späterer Zeit auf uns gekommen. Ein dreistimmiges „Ave verum" von dem Mailänder Martini und ein vierstimmiges „Salve Regina" von Barnabei sind zwar nicht von prägnantem, aber doch von recht freundlichem melodischem Ausdruck. Ein Graduale: „Inter vestibulum et altare plorabunt" von Giacomo Perti, 1661—1756, streift durch die naive Einfalt und Wahrheit der Empfindung fast an den Ton der deutschen religiösen Lyrik. Die Melchior Frank'sche Motette (1580—1639): „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", weckt durch ihren tiefen Ernst und die charakteristische Bedeutsamkeit des Ausdrucks die vollste Resonanz im Gemüthe des Empfangenden. Man hat das Gefühl, wie wenn hier noch einmal der Geist des Mittelalters mit seiner schwärmerischen Mystik, seiner herben Askese und seinem leidenschaftlichen Glaubensdrange sich vor uns aufrichtete. Das Friedrich Schneider'sche Offertorium „Ach, bis zum Tod", verräth die Hand des gewiegten, mit den Formen des Kirchenstyls vertrauten Kontrapunktisten. Daß neuerdings in diesen Konzerten mit den Chorvorträgen nicht Klavierstücke, sondern geistliche Arien abwechseln, gereicht dem Totaleindruck zum besonderen Vortheil.

Die Singakademie betheiligte sich seit Weihnachten mit vier großen Konzerten (eines davon wurde im Namen und Auftrag des Gustav-Adolfvereins veranstaltet) an unserem öffentlichen Musikleben. Den Inhalt bildeten: Haydn's „Jahreszeiten". „Israel in Aegypten" und das „Alexanderfest" von Händel, und die Bach'sche „Matthäuspassion". Ueber die Leistung der Chöre ist dabei kaum etwas Neues zu berichten. Auffassung und Behandlung verbinden mit technischer Sicherheit und edlem Wohlklang milde Würde im Ausdruck. Für die dramatische Wucht der gewaltigen Doppelchöre in dem Händel'schen „Israel" und der Bach'schen „Matthäuspassion" gebrach es freilich dem Vortrag wieder an der rechten Energie und Schlagfertigkeit. Die Soli waren durch Mitglieder der Anstalt in den mannigfaltigsten Schattirungen künstlerischen Vermögens vertreten.

Der Stern'sche Verein brachte Händel's „Samson" und in einem der Konzerte zum Besten der Gustav-Adolfstiftung Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung. Die Wiedergabe des letzteren Werks, in welchem die Damen Köster und Jachmann-Wagner, die HH. Seiffart und Opernsänger Krause die Hauptsolopartien inne hatten, gehörte zu dem Vollendetsten, das uns überhaupt die Saison geboten.

Der von Hrn. Musikdirektor Bierling gegründete, gegenwärtig in die Leitung des Hrn. Rust übergegangene Bachverein legte durch den Vortrag der „Johanneischen Passion“ von Seb. Bach öffentliches Zeugniß von seiner Thätigkeit ab. Die Haltung der Chöre und Soli machte im Ganzen einen recht guten Eindruck. Der beste Theil der Wirkung scheiterte aber leider an der unpraktischen Instrumentirung wie an der Ungewohntheit des Dirigenten ein Orchester zu lenken. Das Verhältniß des Werkes zur „Matthäuspassion“ habe ich bei einer früheren Gelegenheit anschaulich zu machen versucht. Da sie beide aus derselben Meisterhand hervorgingen und ihnen auch der Gegenstand gemeinsam ist, durchweht sie im Wesentlichen der nämliche Geist. Hier wie dort in den Arien und Chorälen unerschöpfliche Tiefe und Fülle religiöser Empfindung, in den dramatischen Chören individuellste Charakteristik und in den Recitativen die zutreffendste Deutung und Auslegung des Textes. Trotzdem wird man unbedenklich der „Matthäuspassion“ den Vorzug einräumen. Sie verhält sich zu der Johanneischen wie die Erfüllung zur Verheißung. Namentlich die Gestalt des Heilands, die in dieser nur mit einigen genialen Strichen skizzirt erscheint, richtet sich dort in voller Strahlenglorie vor uns auf.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

24. — 30. April: „Macbeth“.— „Ein Attaché“ (2 Mal).— „Kabale und Liebe“ (Kalb: Hr. Lehmann a. G.) — „Die Grille“ (Didier: Hr. Schöne, aus Mainz, a. G.) — „Monaldeschi“. — „Ein Lustspiel“ (Tümpel: Hr. Schöne a. G.)

G. — In der „Grille“ begann Hr. Schöne vom Mainzer Stadttheater ein Gastspiel als Didier. Wie immer oder wenigstens meistens bei ersten Debüts kann billiger Weise nur die zweite Hälfte der Leistung einer Kritik unterzogen werden, da bei der ersten Hälfte die Befangenheit den Gast zu sichtlich beherrschte. Erst von dem Augenblick, wo Didier gegen den starrköpfigen alten Barbeaud sich entschieden auf die Seite seines Bruders stellt, entwickelte der Gast frischen Humor und anmuthende Charakteristik. Mit äußeren Mitteln ist Hr. Schöne hinreichend ausgestattet. — Die alte Fadet hatte wegen Erkrankung der Fr. Hebbel Frl. Wetzel übernommen, und wir müssen ihr zugestehen, daß sie sich damit redliche Mühe gab. Wenn ihr die Bewältigung der Rolle nicht gelang, so trugen daran Organ und Maske wohl einen großen Theil der Schuld. Frl. Wetzel ist für die Rolle eben noch zu jung.

Eine Wiederholung des Laube'schen „Monaldeschi“ hatte am 29. April zwar kein zahlreiches Publikum versammelt, ging aber im Ganzen wirkungsvoller von Statten, als bei der Wiederaufnahme vor anderthalb Jahren. Zwar hatten nicht alle Darsteller gleich gut memorirt und der Souffleur wurde zuweilen überlaut. Auch war Hr. Gabillon, was schon damals in d. Bl. gerügt ward, keineswegs jener eisige, wort- und bewegungskarge Santinelli, den der Dichter gewollt; dagegen wurden die übrigen Hauptrollen frischer und einheitlicher gespielt als damals. Hr. Wagner gab dem Monaldeschi ein durchgängig lebhafteres Kolorit, Hr. Franz dem Brahe die wünschenswerthe Mäßigung im Vereine mit edler Wärme, und Fr. Gabillon namentlich darf jetzt die Königin Christine zu ihren besten Rollen zählen. Sie muß nur noch einige „Abgänge“, bei welchen sie übermäßig in's Feuer kam und ihre Geberden allzu heftig erschienen, mäßigen; im Uebrigen gelang es ihr, nicht nur in der ersten Szene energische und doch würdige Töne anzuschlagen, sondern auch eine gleichmäßig schwungvolle Stimmung im ganzen Verlauf der Rolle festzuhalten.

Frl. Baudius, welche die Sylvia, wenn wir nicht irren, zum ersten Male gab, erfreute nicht allein durch ihre anmuthige Erscheinung, sondern auch durch ihr anmuthvolles Spiel. Die unbefangenen, herzlichen Töne, die Frl. Baudius diesmal anschlug, erregten den Wunsch, ihr öfter ähnliche, ernst-naive Aufgaben zugetheilt zu sehen.

Von den übrigen Darstellern sind noch Hr. Beckmann (von der Schnure) und Hr. Sonnenthal (Ludolf) mit Auszeichnung zu nennen.

Der oben genannte Gast, Hr. Schöne, gastirte noch in einer Meixner'schen Rolle, nämlich als Tümpel im Benedix'schen „Lustspiel“. Dieses Gastspiel wird, dem Vernehmen nach, zu einem Engagement führen. Das des Hrn. Lehmann dagegen endete klanglos mit der Rolle des Hofmarschalls Kalb.

Carltheater.

25. April: „Narziß.“ — 28. April: „Im Vorzimmer“ und „Der Geizige.“ Beide Male Hr. Lebrün als Gast.

G. — Wir müssen vor Allem gestehen, daß ein Künstler, der sich einem ihm fremden Publikum auf dem Paraderos Narziß vorführt, von vornherein einiges Bedenken erregt. Die Anrüchigkeit desselben datirt nicht erst von gestern, sondern die Welt ist über diese moderne Hamlet-Parodie schon längst mit ihrem Urtheile in's Klare gekommen: Es steckt eine hübsche Dosis von Windbeutelei in der Rolle, und es liegt nahe, daß man zwischen ihr und einem Künstler, der darin debütirt, eine gewisse Homogenität vermuthet. Wir sind weit entfernt, hiemit vor dem soliden Kern, der sich als leitender Grundstock der Rolle herausheben läßt, unser Auge verschließen zu wollen. Allein es ist gewiß nicht unnatürlich, wenn der Debütant, um möglichsten Effekt zu erzielen und möglichst oft beklatscht zu werden, bald diesen, bald jenen Charakterzug pointirt und so statt eines Charakterbildes ein Quodlibet vorführt. Genie und Taugenichts, Narr und Philosoph und nebenbei noch manches Andere ist Narziß in einem Athem. Fragen wir, welches dieser Elemente nun den Grundton bildet, so wird der Schauspieler, er mag dies oder jenes dazu machen, des Erfolges immer gewiß sein können. Anders stellt sich freilich die Sache, wenn es sich darum handelt, welche Auffassung der Rolle noch am ehesten einige Würde verleihe. Dafür bleibt unseres Erachtens nichts übrig als der Sarkasmus und die Weltverachtung, da beide aus der Vorgeschichte unseres Heiden eben so natürlich entstehen, als sie seine sonstige Erbärmlichkeit vermindern. Hr. Lebrün glaubte ihn dadurch adeln zu müssen, daß er ihn als philosophischen Bummler und nebenbei mit einigen Anflügen von Sentimentalität ausstattete. Ob er dadurch den Gegensatz zwischen Narziß und den Vertretern der Encyklopädie drastischer hervorheben wollte, ob er bloß einer subjektiven Laune folgte, oder ob ein anderer Grund dafür vorlag, bleibt gleichgiltig. Thatsache ist jedoch, daß durch diese Fassung die Darstellung etwas Mattes erhielt, während die Wärme des Helden bei der Erinnerung an das längst verlorene Weib und die leidenschaftliche Freude bei dessen Wiederfinden sich nicht reimen will mit dem Materialismus, auf den diese ganze Philosophie hinausläuft. Uebrigens suchte Hr. Lebrün seiner Auffassung mit aller ihm zu Gebote stehenden Routine gerecht zu werden. — Unter den Vertretern der übrigen bedeutenden Rollen können wir nur von den Damen Baison, Klerr und Wassowicz sagen, daß sie ihre Figuren mit Anstand vertraten. Von dem, was bei der Ausstattung da und nicht da war zu sprechen, wird uns wohl gern erlassen werden.

In der Kleinigkeit „Im Vorzimmer“ zeigte sich der Gast in der Rolle des Knabe als ganz braven Genristen, obgleich im Eingangs-Monolog so Manches fallen gelassen wurde. Gewiß wäre der Vortheil nur auf seiner Seite gewesen, wenn er die Darstellung des Harpagon der des Knabe hätte vorangehn lassen. Wir könnten wenigstens nicht sagen, daß Hr Lebrün mit jener eine besonders glückliche Wahl getroffen habe. Wenn die Einen vom Harpagon meinen, daß er sich von selbst spiele, so haben sie gewiß nicht mehr Recht, als die, nach denen die Wirksamkeit desselben ganz vom Schauspieler abhängt. Hr. Lebrün mag selbst zu den Letzteren gehören, wie verschiedene kleine Zuthaten: Manipulationen mit der Dose, Zusammenziehn der Stirne, lauernde Blicke u. A. andeuteten. Allein dabei hätte er nicht stehn bleiben sollen. Um aus dem Harpagon etwas Bedeutendes zu machen, war auch eine bedeutendere Ausstattung von Seiten des Darstellers nöthig als die obigen kleinen Beigaben, die noch obendrein durch ein unzureichendes Organ nicht wenig abgeschwächt wurden. Da aus dem Helden eines Lustspiels füglich keine erschütternde tragische Gestalt gemacht werden darf, so hätte er umsomehr als komische Gestalt betont werden müssen. Indem Molière Harpagon in der Aufregung sich selbst als Dieb packen läßt, hat er wohl auch dem Schauspieler einen Wink geben wollen. Vielleicht aus allzugroßem Bestreben nach „edlem Maßhalten“ ließ der Gast seine Figur ziemlich wirkungslos verpuffen. — Die übrige Darstellung ließ durch zahlreiche Gedächtnißschwächen auf eine überstürzte Einstudirung schließen, durch die freilich Alles entschuldigt werden mag, nur nicht Hrn Winter's berühmtes „Mißgift“. Wenn genanntem Herrn die dadurch erregte Aufmerksamkeit ein besondres Vergnügen machte, so gratuliren wir ihm von ganzem Herzen zu seiner immerhin achtungswerthen Anspruchslosigkeit. Von der Regie wird er wohl bereits über die Zulässigkeit dieser Gattung von Bescheidenheit auf der Bühne die nöthige Aufklärung erhalten haben.

An der Wien.

30. April zum ersten Mal: „Cora, das Kind des Pflanzers“, oder: „Die Sklaverei des neunzehnten Jahrhunderts“. Zeitbild in 5 Tableaux und einem Vorspiele. Nach einem französischen Stoffe von P. B. Wichmann.

G. — Wieder einmal ein Versuch, den gemüthlichen europäischen Spießbürger durch ein auf dem Kothurn ausgeführtes Argumentum ad hominem von der Verwerflichkeit der amerikanischen Sklaverei zu überzeugen. Wem derselbe nützen soll, muß dahin gestellt bleiben, da was hier gezeigt werden soll, bei uns zu Lande sicherlich keinem Zweifel unterzogen wird. Die Theaterkassen werden davon auch nicht sonderlich fett werden und die Kunst kann erst recht bestehen auch ohne diese neue „Bereicherung“. Ueberhaupt könnte die dramatische Bearbeitung dieses Stoffes bei uns nur durch eine sehr geschickte Ausführung einige Berechtigung erhalten. Dazu gehörte vor Allem eine gewandte Motivirung der Ansprüche der Süd-Unionsstaaten auf das Fortbestehen der Sklaverei durch äußere Verhältnisse und innere, in den Lebensanschauungen und Prinzipien liegende Gründe, so daß Recht gegen Recht im Kampfe gezeigt würde. Hiezu ist aber in dem fraglichen Stücke auch nicht der geringste Anlauf genommen. Da das angefochtene Prinzip bloß durch einen Libertin und einen Schurken vertreten wird, denen es nicht entfernt beikommt, für ihre Forderungen eine Begründung nothwendig zu erachten; so ist dem angreifenden der Sieg von vorn herein leicht gemacht. Ein und der andere Deus ex machina und einige haarsträubende Ungeschicklichkeiten der handelnden Personen müssen dann das Ihrige dazu beitragen, daß der Zuschauer in eine wohlthuende Rührung versetzt wird, aber schließlich doch ohne Besorgnisse um seine Nachtruhe sich auf den Heimweg machen kann. So fällt es, um nur das Derbste herauszuheben, dem plantagenbesitzenden Vater einer als Sklavin gebornen Tochter, die er notabene über alle Maßen liebt und in einem Pariser Pensionat erziehen ließ, selbst dann noch nicht ein, dieser die Freiheit zu schenken, als er den Ruin seines Vermögens und die darnach unausbleiblichen Folgen für die schöne Tochter vor Augen hat, offenbar doch bloß, weil der Herr Autor alles das zu vergessen beliebte; des merkwürdig blödsichtigen deutschen Liebhabers gar nicht zu gedenken. Will man sich übrigens durch diese kleinen Verstöße in seinem Genusse nicht stören lassen, so bleiben für diesen noch immer einige rührende Scenen, eine gute Mache mit drastischen Aktschlüssen und als neue Szenerie die Bühne als Verdeck eines Dampfers, das — nebenbei bemerkt — an der Wien etwas dürftig aussah.

Die Darstellung kann als recht entsprechend bezeichnet werden. Frl. Ledner gab die Titelrolle mit vieler Wärme, sowie Hr. Claar seinen jungen, von europäischer Gefühlsweise noch nicht „übertünchten“ Pflanzer mit zweckgemäßer Ronchalanee. Fr. Blasel ist eine muntere Erscheinung, der eine Beschränkung auf das Gebiet dieses Epithetons rathsam sein dürfte. Hr. Liebold charakterisirte recht hübsch, auch die HH. Jünger und Zimmermann verdienen genannt zu werden.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Die Eine weint, die Andre lacht“. „Die Schule des Lebens“. Gastspiele.) Wir haben noch im k. Schauspiel Raupach's neueinstudirte „Schule des Lebens“ (18. April) nachzuholen, in der Hr. Hendrichs (Ramirez) und Frl. Pellet (Zsaura) besonders im zweiten Akt ausdrucksvoll spielten. Frl. Pellet versinkt aber immer mehr in monotone Weinerlichkeit, die ihre Sprache endlich um alle Wahrheit bringen muß. Hr. Flüggen gastirte zum zweiten und letzten Male als Melchthal in Schiller's „Tell“, doch die matten Sprühfunken seiner Leidenschaft zündeten nicht; er war nicht einmal der Worte mächtig. Am 27. kam zum ersten Male: „Die Eine weint, die Andre lacht“, Schauspiel von Dumanoir und Kéranion, mit Erfolg zur Aufführung, und ward mit Fleiß gespielt. Fr. Kierschner und Frl. Pellet gaben die „weinende“ und die „lachende“ Wittwe mit Takt und Empfindung, wenn auch solchen blutlosen Schemen Leben und Wahrheit einzuflößen, zu den Unmöglichkeiten gehören möchte. Hr. Berndal (Bidaut) agirte mit Lebhaftigkeit, nur trat das feine weltmännische Element zu wenig hervor. Das Zusammenspiel flüssig. — Im Ballet enthusiasmirte die, vom Petersburger Hoftheater in dem zum ersten Male gegebenen Ballet: „Der Markt“ gastirende Tänzerin Fr. Petipa als Glorietta. Fr. Petipa ist eine Tänzerin ersten Ranges; sie dürfte jedoch hier in der Darlegung ihrer glänzenden Kunstfähigkeiten Schwierigkeiten begegnen. — In der Oper Gast: Hr. Badmann. — In der Victoria neu: „Die Tochter Figaro's“. — Bei Wallner ward am 25. das Sommertheater eröffnet. Neu: „Ein glücklicher Familienvater“. — Bei Meyfel: „Ein Bündniß mit Rußland“; „Martha in Martha“: „Jettchens Kabale und Liebe“.

Lokales.

⁂ — **Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde** hat am 30. April einen „Gesellschafts-Abend“ veranstaltet, der sich, wie alle Produktionen dieses Vereines, durch ein interessantes Programm und durch theil-

weise ganz tüchtige Ausführung der Orchesterstücke auszeichnete. Gehen auch die Wogen des freundschaftlich-verwandtschaftlichen Beifalls mitunter etwas höher, als es das Geleistete verdiente, so werden sich hoffentlich die dilettirenden Herren dadurch nicht abhalten lassen, mit aller Sorgfalt nach Vervollkommnung, hauptsächlich nach mehr Glätte im Zusammenspiel zu streben. Das Konzert begann mit der Ouvertüre zur Oper „Samori“ von Abt Vogler, in welcher sich der Solo-Violoncellist auszeichnete, und schloß mit der großen C-Symphanie von Mozart. Dazwischen sang Hr. Mayerhofer mit Verständniß eine schöne Arie von Stradella, zu deren Vortrag aber mehr Schmelz der Stimme gehört, als dem geschätzten Bassisten zu Gebote steht, ferner sang Frl. Bockalz-Falconi, jedoch unter merklicher Indisposition, die „Sicilienne“ von Pergolese, welche Frl. Bettelheim diesen Winter in einem philharmonischen Konzert vorgetragen hat, und endlich spielten die HH. Schlesinger, Hellmesberger und Epstein das Beethoven'sche „Tripelkonzert“ mit Orchester Op. 56, ein schwächeres Werk des Meisters, das demungeachtet Vorträge äußerst lebendigen Vortrag kräftig durchschlug.

(II –l.) **Das Konzert, das der Orchesterverein „Euterpe“** in den Abendstunden des 25. v. M. im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde gab, hatte ein anziehendes Programm. Der Ouverture zu „Elisa“ von Cherubini, dem Klavier-Konzerte in C-moll von Mozart und der A-dur-Symphonie von Beethoven, war eine Ballade von Löwe, „Die Schwanen-Jungfrau“ — von Fr. Ludwig mit Empfindung, aber mit unsicherer Intonation und mangelhafter Tonbildung vorgetragen — eingereiht. Das Orchester, das unter der Leitung des Hrn. Adolf Müller jun. stand, ließ einen bedeutenden Fortschritt wahrnehmen, der sich vornehmlich in der theilweise sehr gelungenen und schwungvollen Ausführung der Beethoven'schen Symphonie und in dem sehr fein schattirten Vortrage der Einleitung zur Ouverture kundgab. Namentlich sind die Bläser viel sicherer, als es früher der Fall war. Am wenigsten genügte die Begleitung des Konzerts den Ansprüchen, die Mozart an Feinheit des Vortrags, an Innigkeit des Ausdrucks macht. Auch Hr. Epstein ward nur den mehr äußerlichen Anforderungen durch vollendete Technik und richtige Betonung gerecht; die Mozart'sche Seele, seine warme, tiefinnige Liebessprache gab sich nicht kund.

C.Th.E.— **Abschiedskonzert.** Am 26. April um die Mittagsstunde gab Hr. Gustav Hölzel im Musikvereinssaale sein Abschiedskonzert, welches sich jedoch nur eines mäßigen Besuches erfreute. Die im Programm angegebenen Nummern wurden nach der Reihenfolge — mit Ausnahme Nr. 3, Romanze, welche Frl. Fischer singen sollte, aber nicht sang — zu allgemeiner Befriedigung exekutirt, von welchen ganz besonders anzuführen: 1) der humoristische Vortrag des Hrn. Knaak, 2) die Märchenbilder von Schumann durch die HH. Hellmesberger und Epstein, 3) die Gesangsvorträge des Frl. Bockolz-Falconi, nament ich der Schattentanz aus „Dinorah“, welche dieselbe mit einer sehr wohlthuenden Sicherheit und Reinheit exekutirte und sonach mit rauschendem Beifalle belohnt wurde, und endlich 4) hauptsächlich die humoristischen Gesangsvorträge des Konzertgebers, worin derselbe hier zum letzten Male als Komiker vor dem Publikum wirkte, und welche was nichtendenvolleude Affektamationen hervorriefen. Die hiesigen Opernfreunde vermissen ihn nur höchst ungern, denn es bleibt ihnen nichts übrig, als die Aussicht, in Zukunft im Kärnthnerthare komische Opern ohne Komiker aufführen zu sehen, womit auch bereits der Anfang gemacht worden ist. Aus seiner früheren Kollegenschaft wurde der scheidende Liebling von Niemand (vielleicht aus ängstlichen Oberkämmeteramtsrücksichten) bei dieser Abschiedsproduktion unterstützt.

„Wenn Hr. Lehmann nicht schon in nächster Zeit von dem eben bestiegenen Theaterthron herabstürzt“…., so schrieben die „Recensionen“ vor acht Monaten, als Hr. Lehmann im Begriffe war, sein direktoriales Unternehmen zu beginnen. Die überschätzte Befähigung dieses Mannes als Dekarateur hatte einige Personen verleitet, ihn an einen Posten zu stellen, zu dem er gar nicht befähigt war. Acht Monate (der besten Theaterzeit) sind dergangen, — und schon finden Versammlungen der Lehmann'schen Gläubiger statt, welche bemüht sind, gegenüber einem namhaften Deficit (darunter 4000 Gulden rückständiger Gagen) einigermaßen die Ordnung herzustellen. Also wieder eine neue Auflage der alten Vorstadttheatergeschichte! Und wieder erhebt die falsche Gemüthlichkeit ihre weinerliche Stimme; dieselbe Gemüthlichkeit, die den „genialen“ Lehmann mit ihren faden Labeserhebungen bis zur Direktorstelle hinaufhätschelte, dieselbe Gemüthlichkeit „bedauert“ jetzt den „gutmüthigen“ Direktor und „hofft“, daß die Gläubiger die Fortführung der elenden Wirthschaft, allenfalls mit Zuhilfenahme eines „Beirathes“, sanktioniren werden!

„Tristan und Isolde“ soll nunmehr definitiv zurückgelegt sein. Wenigstens soll Fr. Dustmann erklärt haben, sie sei außer Stande, die weibliche Hauptpartie auswendig zu lernen. Wäre es denn aber nicht thunlich, etwa in nächster Saison, mindestens Bruchstücke davon (vielleicht im Konzertsaale) vorzuführen, damit doch das Publikum Gelegenheit erhielte, sich von den Anforderungen, die der Komponist an die Sänger stellt, selbst zu überzeugen. Wagner ist ja schon im vorigen Winter inkonsequent genug gewesen, „große Musikaufführungen“ zu veranstalten.

Briefkasten. 26. April — 2. Mai: Arwed hier: Ihrem Wunsche wird entsprochen. — C. Th. E. hier, ♂ in Berlin: Benützt. — W. K. in Brünn, e. in Leipzig, c—x hier, l in Stuttgart, ℘ in München: Erhalten.

Wir ersuchen die noch rückständigen verehrl. Abonnenten um recht baldige Erneuerung ihrer Pränumeration. Expedition der „Recensionen“.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 19. Neunter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 10. Mai 1863.

Jeden Sonntag erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 3 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint monatlich eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Die Kirche und der Theaterbesuch. (Schluß.) — Tonkünstler Parallelen. III. — Zur Geschichte des russischen Theaters. — Ferdinand Stegmayer (Nekrolog). — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir), Carltheater (Fr. Riemann-Seebach, Novitäten), An der Wien („Englische Industrie, österreichisches Herz“). — Korrespondenz-Nachrichten (Braunschweig, Graz, Leipzig, München). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Kirche und der Theaterbesuch.

Von **G. Heusinger.**

(Schluß.)

Bei dem höheren Aufschwunge, welchen das Theater durch unsere klassischen Dichter seit Lessing in Deutschland sowie im ganzen gebildeten Europa nahm, bei der Gunst, deren es sich von Seiten der Fürsten, wie bei der großen Menge des Volkes erfreute, wurde indessen die Polemik der Kirche immer machtloser, zumal da sie nicht mehr auf Unterstützung der Regierungen rechnen konnte. Friedrich Wilhelm III., sonst bekanntlich ein sehr gottesfürchtiger Herr, war dabei ein großer Theaterfreund und sah es ungern, wenn die Prediger ihm allzu heftig darein redeten. In Hessen-Darmstadt, an dem theaterfreundlichen Hofe Ludwigs I., konnten Geistliche durch fleißigen Besuch des Schauspiels sich eben so sehr in Gunst setzen, als sie bei offener Polemik dagegen sich der Gefahr aussetzten in Ungnade zu fallen. Daß Prediger, welche den Theaterbrand zu Karlsruhe benutzten, um diesen als ein Gottesgericht darzustellen, ihren Eifer mit Versetzung büßen mußten, ist bekannt. Anders war es in Republiken, wo das Theater nicht von oben herab begünstigt wurde, und daher die Geistlichkeit einen viel zäheren Widerstand leistete. Erst verhältnißmäßig sehr spät bekamen die Schweizerstädte Basel und Bern stehende Bühnen, und in Zürich wagte es noch in den Dreißigerjahren der Antistes Geßner, der Regierung ein eindringliches Memoria gegen Konzessionirung des Theaters einzureichen, das aber, wie sich erwarten ließ, ohne Erfolg blieb. Nirgends wohl wird der Theaterbesuch noch immer strenger verurtheilt, als von der Geistlichkeit der französischen Schweiz, wo namentlich der sonst hochgebildete Alexander Vinet energisch dagegen kämpfte. Die französischen Kantone haben bis heute keine stehende Bühne mit Ausnahme der Stadt Genf. Als in der reformirten Kirche Nordamerika's im Jahre 1857 „das Unerhörte gehört wurde“, daß sogar ein Geistlicher in New-York sich zu Gunsten des Theaters hatte vernehmen lassen, erhoben sich in allen kirchlichen Blättern ernste Rügen.

Allein mit solchen Remonstranzen ist es nicht gethan. Es war an der Zeit, daß die theologische Wissenschaft, daß insbesondere die christliche Ethik die ganze Frage principiell in's Auge faßte, und so finden wir auch kaum ein Lehrbuch der christlichen Sittenlehre, worin nicht ein Versuch zu ihrer Lösung gemacht würde. Seit Schleiermacher in seiner Ethik dem darstellenden Handeln neben dem reinigenden und wirksamen ein eigenes Gebiet eingeräumt hatte, ein Gebiet, auf welchem Kunst und Kultus sich begegnen, da beide demselben Grundtriebe der menschlichen Seele entsprechen, seitdem haben deutsche Theologen wie de Wette, Nitzsch, Ehrenfeuchter und besonders Richard Rothe in seiner berühmten Ethik es nicht verschmäht, der dra-

matischen Kunst eine hohe Berechtigung einzuräumen, wenn sie auch keineswegs dem Theaterwesen unserer Zeit unbedingt das Wort redeten, vielmehr gegen die mißbräuchliche Anwendung ihrer Theorie auf dasselbe ernstliche Verwahrung einlegten. Auch der milde und freisinnige katholische Theolog Ignaz v. Weissenberg schrieb 1825 eine Schrift über den „sittlichen Einfluß der Schaubühne", aber keineswegs zu Gunsten ihres damaligen Bestandes, wenn er auch die dramatische Poesie nach ihrer idealen Seite mit feinem Geiste zu würdigen wußte. Gute Schauspiele ließ er „als ein Salz, eine Würze an der Tafel des menschlichen Lebens" gelten, wenn sie selten genossen werden, warnte aber mit feinem Freunde Sailer vor zu häufiger Wiederholung des Genusses, „damit nicht der Ernst der Häuslichkeit und der Geist der Arbeit sich vollends in Scherz und Spiel auflösen".

Namentlich das Sonntagstheater gilt in den Augen vieler kirchlich Gesinnter als sündhaft. In England und Nordamerika bleibt bekanntlich Sonntags die Bühne geschlossen. In der alten christlichen Kirche hat Konstantin der Große zwar Gesetze zum Schutze der Sonntagsfeier erlassen, aber keine gegen das Sonntagstheater. Das erste derartige Verbot erging vom Kaiser Theodosius dem Großen um's Jahr 386. Es wurde aber schon damals nicht gehalten und mußte wiederholt, auch durch Synoden, erneuert werden. Wie dagegen im Mittelalter die geistlichen Schauspiele, wie selbst im Reformationszeitalter die Spiele der Bürgerlichen und der Schule vorzugsweise auf den Sonntag verlegt wurden, wurde bereits angedeutet. Erst im 17. Jahrhundert wurden die Ansichten hierin strenger und zwar gegenüber den Schauspielern, die eben aus der Bühnenkunst ein Gewerbe machten. Natürlich sollte dann auch dieses Gewerbe stille stehen, wie die übrigen. So wurde zu Basel bis zum Jahr 1846 den Schauspielern, die sich angemeldet, ausdrücklich zur Bedingung gemacht, daß sie sich am Sonntag des „Agieens" enthalten sollten. Außer den Sonntagen waren es die festlichen Zeiten des Kirchenjahres, namentlich die Advents- und Fastenzeit, die als geschlossene Zeiten (tempora clausa) galten, wo wie das Abhalten von Hochzeiten, öffentlichen Tänzen u. dgl. auch die Theater-Aufführungen unterbleiben mußten. Diese geschlossenen Zeiten bestehen in einigen Ländern Deutschlands und der Schweiz noch, in den meisten ist wenigstens die Charwoche hindurch das Theater geschlossen, während z. B. in Berlin, mit Ausnahme des Charfreitags, kein Tag ohne Schauspiel oder Oper ist. Bei dieser, auch für die Kunst selbst wenig heilsamen Lage der Dinge läßt sich in der That fragen, was nachtheiliger sei, das Spiel am Sonntag oder das alltägliche Spiel? Neuere Ethiker, wie Rothe, tragen kein Bedenken, das letztere für das größere Uebel zu halten, ja Rothe spricht geradezu den Gedanken aus, das echte Schauspiel, wie er es sich denkt, sollte für das Volk eine Festfeier sein und daher absichtlich auf die Feiertage verlegt, wo nicht gar auf dieselben beschränkt werden; eine Ansicht, die freilich keinerlei Hoffnung auf Verwirklichung hat, aber jedenfalls Angesichts der Uebersättigung unseres heutigen Theaterpublikums einige Beachtung verdient.

Was die Betheiligung der Geistlichen am Schauspiel betrifft, so sahen wir, wie in den geistlichen Spielen des Mittelalters lange Zeit gerade geistliche Personen die Hauptrollen darstellten und erst spätere Verbote alle Kleriker von der Schaubühne fern zu halten suchten. Ebenso haben wir bereits darauf hingewiesen, wie im Reformationszeitalter die ehrwürdigen Väter der Kirche den Aufführungen der Bürger und Schulen in harmloser Fröhlichkeit beiwohnten, ohne daß man sich daran geärgert hätte. Ja, noch der fromme und gelehrte Theologe Samuel Werenfels hielt das Aufführen von Schulkomödien für bildend, auch in Bezug auf künftige Prediger. Anders mußte es dagegen werden beim Aufkommen eines eigenen Schauspielerstandes, nachdem das Theater ein öffentliches und alltägliches Vergnügen geworden war. Da wurde es alsbald eine Frage der Pastoraltheologie, wie weit Mitglieder des geistlichen Standes, ohne Anstoß zu erregen, sich im Theater dürften sehen lassen. Selbst an förmlichen Verboten fehlte es nicht, wie denn z. B. in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Hamburger Kandidaten nicht bloß auf die Bekenntnisse des Lutherthums, sondern auch darauf verpflichtet wurden, das Theater nicht zu besuchen. Die neuere Zeit hat es dagegen meist dem Gewissen und dem Takt der Geistlichen überlassen, und die öffentliche Sitte, das öffentliche Urtheil waren auch hier stärker als der Buchstabe des Gesetzes. Hervorragende Kirchenmänner, wie z. B. Hebel als Prälat in Karlsruhe, der treffliche Verfasser der alemannischen Gedichte, haben sich ohne Anstoß in diesem Punkte große Licenz genommen, und in großen Städten

beweist noch immer so mancher im Theater anwesende fromme Herr, daß die Praxis milder ist als das rigoristische Prinzip. . .

Sollte es den Geistlichen nicht zustehen das Theater zu besuchen, so ist selbstverständlich, daß sie auch nicht als dramatische Dichter auftreten, am wenigsten Theaterstücke zur Aufführung bringen durften. Und doch hat im Reformationszeitalter selbst der strenge Theodor Beza für die Bühne geschrieben, und in Spanien waren die größten Dramatiker, Lope und Calderon, nicht bloß Geistliche, sondern auch Mitglieder der Inquisition. In Hamburg kam es bekanntlich über diese Frage zwischen Götze und Lessing zu einem heftigen Streit. Der Hauptpastor Götze nahm an der dramatischen Autorschaft eines benachbarten Landgeistlichen Aergerniß und griff denselben öffentlich an. Lessing stellte in seinem Anti-Götze den Hauptpastor zur Rede. „Als Sie, Herr Hauptpastor", meint er, „den guten Schlosser wegen seiner Komödien so erbaulich verfolgten, fiel eine doppelte Frage vor. Die eine: „darf ein Prediger Komödien machen?" Darauf antworte ich: „warum nicht, wenn er kann?" Die andere: „darf ein Komödienschreiber Predigten machen?" und darauf war meine Antwort: „warum nicht, wenn er will?" Um dieselbe Zeit hielt es übrigens selbst der fromme und moralistische Gellert nicht unter seiner Würde, für die Bühne zu schreiben, obgleich die Sage geht, er habe solches, ähnlich wie Racine, in seinen späteren Jahren bereut. Jedenfalls hat sich der geistliche Stand durch dramatische Produktion weit weniger herabgesetzt als durch die Fabrikation jener Ritter-, Räuber- und Schauerromane, wie sie seiner Zeit der bekannte Pastor Vulpius schrieb. In unseren Tagen ist selbst der Kardinal Wiseman, freilich unter allgemeinem Grauen der englischen Staatskirche, als dramatischer Dichter aufgetreten, und werden seine ultramontan gefärbten Stücke in deutscher Uebersetzung von dem bekannten priesterlichen Gesellenvater Kolping den katholischen Gesellenvereinen zur Aufführung warm empfohlen und sind in diesen Kreisen auch schon mehrfach aufgeführt worden.

Namentlich das Bestehen eines eigenen Schauspielerstandes ist es, was den Kirchenmännern vielfach zum Anstoße gereicht, und woraus unsere Frommen manche Haupteinwürfe gegen das Theater überhaupt hernehmen. Es dürfte nicht uninteressant sein, das Urtheil eines ebenso milden als gründlichen Gottesgelehrten, des Professors Hagenbach, zu vernehmen, welches dieser in einer Abhandlung über „Theater und Kirche" in den Gelzer'schen Monatsblättern aussprach. „Daß der Beruf und Stand des Schauspielers", bemerkt Hagenbach, „mit großen sittlichen Gefahren verbunden ist, wird stillschweigend allgemein zugestanden. Wenn nun der Beweis geführt werden könnte, daß der Beruf des Schauspielers mit dem Christenberufe ein für allemal unverträglich, dann wäre allerdings von christlicher Seite das Schauspiel aufzugeben; dann müßte unverweigerlich der apostolische Grundsatz seine Anwendung finden: mache dich nicht fremder Sünde theilhaftig. — Dieser Beweis aber ist nicht geleistet worden und wird bei vorurtheilsfreier Prüfung der Sache nicht geleistet werden können, da Gott allein die Herzen kennt und den Weg zu den Herzen. Die sittliche Gefahr dieses Standes ist allerdings eine große. Ich sehe sie weniger in den Lockungen zu einem dissoluten Leben, denen ein ernster Wille am Ende wohl widerstehen kann, und auch die weibliche Tugend kann in solchen Fällen sich schützen, wie rühmliche Beispiele zeigen. In dieser Hinsicht hat sich der Stand bedeutend gehoben gegen frühere Zeiten, und doppelte Achtung sind wir solchen Persönlichkeiten schuldig, die mitten in den schwierigsten Verhältnissen ihre sittliche Würde sich zu bewahren wissen. Das Seelengefährdende liegt tiefer als auf der Oberfläche des äußeren anständigen Verhaltens, es liegt darin, daß bei dem beständigen Scheinstudiren in fremde, oft sehr widerwärtige Charaktere der eigene Charakter, der innerste Kern der Persönlichkeit des Menschen leicht verloren geht, daß die innere Wahrhaftigkeit dem äußeren Schein geopfert wird. Dieser Einwurf fällt allerdings in's Gewicht, und ich gestehe, daß es mir oft schwer geworden, über diese Schwelle hinwegzukommen. Allein auch dieser Einwurf wird oft übertrieben und beruht theilweise mehr auf Konsequenzen als auf allseitiger Erfahrung. Ich habe mir daher die Gegenfrage aufwerfen müssen: wo ist irgend ein Stand, der nicht seine eigenthümlich sittlichen Gefahren, seine Klippen hätte, an denen häufig die besten Vorsätze scheitern? Und wenn ein Leben, das nur im Darstellen aufgeht, wie das des Künstlers, des Dichters und vor Allem des Schauspielers, den sittlichen Gehalt des Menschen leicht verflüchtigt, gibt es denn nicht andere Berufsarten, wo der Mensch Gefahr läuft, nach der ent-

gegengesetzten Seite hin im Alltäglichen zu erstarren und innerlich zu verkümmern, wenn z. B. seine Seele ganz im Zählen und Rechnen aufgeht und sich sein inneres Leben zum Einmaleins versteinert? Ja, bringt nicht, um von den übrigen Berufsarten zu schweigen, bringt nicht der edelste Beruf, der des Geistlichen, selbst die größten aller Gefahren mit sich, nämlich die, das, was uns jederzeit das innerste Kleinod des Lebens sein sollte, dadurch, daß wir es Andern anpreisen, selbst zu verlieren oder zur todten Phrase, zum äußeren Mechanismus werden zu lassen? Ehe wir also den ersten Stein auf den Schauspielerberuf werfen, sehen wir wohl zu, daß der Vorwurf der Hypokrisie, den wir Andern machen, nicht auf uns zurückfalle! Und wenn auch die Bezeichnung eines frommen christlichen Schauspielers bis jetzt fremd klingen mag *), worüber vielleicht die Einen spöttisch lächeln, die Andern in ihrer Uebergeistlichkeit die Achseln zucken, so sollen wir doch die Hoffnung nicht aufgeben, daß mit der sittlichen Umgestaltung des Schauspiels, die wir noch zu erwarten haben, und die möglicherweise noch in weiter Ferne liegt, auch die Stellung der Spielenden eine andere werden wird, als sie jetzt theilweise in der That noch ist."

Gewiß ein sehr vernünftiges Urtheil aus dem Munde eines gläubigen Theologen, dem wir um so lieber beistimmen werden, als er nach mancherlei den Strengkirchlichen hinsichtlich des Theaters gegebenen Mahnungen am Schlusse seiner überaus lesenswerthen Abhandlung den Wunsch ausspricht: „Die dramatische Kunst ihrerseits aber wird wohl thun, das Große und Schöne, das der öffentlichen Darstellung Würdige auf ihrem Boden also zu pflegen, daß sie, ohne in das Gebiet der Kirche einzugreifen und ohne sich unmittelbar in ihren Dienst zu stellen, ihr doch mit gutem Gewissen in's Auge schauen und ihr auch die Hand reichen darf, wo sie mit ihr zusammentrifft auf dem gemeinsamen idealen Boden des Menschlichen."

*) Ueber die religiöse Gesinnung Seydelmann's siehe Grube's biographische Miniaturbilder, S. 165. Sein erster Besuch in einer Stadt galt der Kirche. Es ließe sich fragen, ob die katholische Form der Frömmigkeit sich nicht leichter mit dem Schauspielerberufe vertrage, als der strenge Protestantismus, zumal der Kalvinismus.

Tonkünstler-Parallelen.

III.

Die Mozart'sche und die Beethoven'sche Melodie.

Beim Anblick einer Blume ahnen wir das Chaos nicht, aus welchem auch diese zarte Gestalt hervorgegangen ist; unberührt von dem Prozesse, der dieses Wunder aus gährenden Elementen in's Leben gerufen hat, schauen wir mit ungetrübter Seligkeit in das ruhige, in sich vollendete Dasein, das nicht, seines Ursprungs eingedenk, aus den feinen Umrissen wieder in das Unermeßliche hinausstrebt und mit unruhiger Sehnsucht die eigene Form bedrängt, sondern in der Idee, die sie geschaffen, befriedigt ausruht.

Wenden wir dagegen unsern Blick auf eine weit ausgedehnte, von mannigfachen Ufergebilden umsäumte Wasserfläche, auf eine von Thälern und Schluchten durchzogene Gebirgsgruppe, auf zerklüftete, ineinander geschichtete Felsenmassen, wie anders wird uns — auch abgesehen von den Einwirkungen des Lichts und der Luft als den Elementen der Bewegung auf das Bild — dieser Anblick berühren! Wir erfreuen uns hier nicht minder der dem Chaos abgerungenen festen Gestaltungen und der reichen bedeutungsvollen Züge, die sie beleben; aber wir fühlen uns zugleich ergriffen und erschüttert von den Bewegungen und Kämpfen, welche dem Bilde eingeprägt sind und jeden Augenblick lebendig werden können, um es wieder zu verschlingen. Wir kommen daher nicht zu jener unangefochtenen Seligkeit des Genusses, wie bei dem Anblick der Blume; der Konflikt der erhaltenden und der zerstörenden Kräfte geht mahnend durch unsere Seele; ein Zug der Schwermuth folgt der Erschütterung und eine brennende Sehnsucht nach dem verlornen Paradiese mischt sich in das Entzücken über sein nachsündfluthliches Scheinbild.

Es gibt Melodien, die in ihrer Abgeschlossenheit und selbstgenügsamen Schönheit der Blume gleichen; sie treten uns in Umrissen entgegen, die wir sogleich als organisch unverrückbare Grenzen erkennen; der Anblick der Nothwendigkeit im Vollkommenen erfüllt uns mit ungetrübtem Behagen; wir sehen eine musikalische Idee vor uns, die ihre ganze Bedeutung und ihren vollen Reiz in sich trägt; die zwar dadurch, daß sie in Verbindung mit anderen, verwandten oder kontrastirenden Motiven tritt und sich selbst in mannigfachen Umfaltungen und Wendungen entwickelt, neue charakteristische Züge und ein reicheres Leben gewinnen kann, aber dadurch

ihren urſprünglichen Reiz weder einbüßt noch verſtärkt, ſo daß dieſer immer wieder ſiegreich aus der üppigſten Entfaltung in ſich ſelbſt und in ſein vollkommenes, im Kleinen unendliches Daſein zurückkehrt.

Solche Melodien gibt uns zunächſt das geiſtliche und weltliche Volkslied und überhaupt jede urſprünglich und unmittelbar aus dem Volksleben hervorgegangene Tonweiſe; dann aber im Entwicklungsgange der eigentlichen Tonkunſt die alte italieniſche, namentlich Kirchenmuſik, ſowie die Händel'ſche und Bach'ſche in ihrer Naivetät der Volksweiſe ſich anſchließende Melodie und zuletzt neben der finnlich üppigen Melodie der italieniſchen, der himmliſch melodiſche Zauber der Mozart'ſchen Oper und des Schubert'ſchen Liedes, ſo wie die Inſtrumentalmelodie der drei großen Meiſter Haydn, Mozart und des früheren Beethoven, die Oratorien-Melodie Haydn's und jene der Weber'ſchen Opern nicht zu vergeſſen.

Dagegen bringt uns der ſpätere Beethoven, als er, von den großen Vorbildern ſich losringend, ſeinen eigenen ſelbſtändigen Weg einſchlug, eine zweite Art des Melodiſchen zu Gehör, das — jenen großartigen Vorbildern in der Natur mit der Richtung nach dem Erhabenen ähnlich — das Merkmal echter Schönheit erſt durch den Einklang verwandter oder kontraſtirender Züge aus dem reichen muſikaliſchen Ausdrucksſchatze erhält und ſich zur höchſten Macht erſt durch die Mitwirkung der Kräfte der Bewegung, durch die Strömungen der Leidenſchaften erhebt. In dieſen Melodien iſt der Kampf noch nicht abgeſchloſſen, der Sieg über die Mächte des Zerfalls und der Verneinung noch nicht bis zu dem Gewinne der vollendet ſchönen Geſtalt durchgedrungen; wir fühlen den Gährungsprozeß in dem Auf- und Abwogen der Stimmungen mit; unausgeglichene Diſſonanzen ſchrillen noch durch die Regionen des Wohllauts und die Leidenſchaft hat mitten unter Engeln noch einen Zug unverſöhnten Grolles.

Betrachten wir die Mozart'ſche Melodie, ſo ſehen wir ſie ſelbſt dann, wenn ſie den ſchärfſten Diſſonanzen des Daſeins Ausdruck gibt, wenn Pamina gegen die eigene Bruſt den Dolch kehrt und wenn Don Juan den Druck der eiſigen Hand des ſteinernen Gaſtes bis in das Mark ſeiner Seele empfindet, ſich in feſte, das reinſte Ebenmaß einhaltende Umriſſe einſchließen; wir ſehen die göttliche Idee aus den größten Anfechtungen des Leidens und der Leidenſchaft in die ſchöne Geſtalt gerettet, und durch die im Bilde verkörperte Vollkommenheit die Unruhe des vom Zwieſpalte des Lebens rathlos bedrängten, nach allen Seiten um Erlöſung umblickenden Herzens beſtegt.

Solche Melodien treffen wir auch bei jenen alten italieniſchen Kirchenkomponiſten, inſofern dieſe überhaupt Melodien geſchaffen haben; denn manche von ihnen, ſelbſt der große und mit Recht bewunderte Paleſtrina, erlauben ſich in der Regel nicht, ihre ſtreng kirchliche, asketiſch keuſche Stimmung anders als in gleichmäßig ſich fortſpinnenden, feierlich ausdrucksvollen Modulationen, ohne den Wechſel einer bewegten Rhythmik und den Reiz einer ſinnlich ſchönen Melodik, auszuſprechen.

Die neuere, ganz der Oper zugewendete muſikaliſche Kunſt der Italiener hat ein reiches Füllhorn ſolcher Melodien ausgegoſſen, die aber ſelten über den ſinnlichen Reiz hinausreichen und gleich duftloſen Blumen und geiſtloſen Frauen-Schönheiten aus dem Wunderſchatze der Seele nichts mitzutheilen wiſſen.

Haydn war der erſte, der aus den in den ſieben Conſarben tief geheimnißvoll ruhenden, unerſchöpflichen Formelementen ſchöner Tongebilde nicht nur für ſeine Vokalmuſik die ſinn- und reizvollſten Melodien zu geſtalten, ſondern als der eigentliche Schöpfer der Inſtrumentalmuſik auch für dieſe die ihr angemeſſenen melodiſchen Weiſen zu finden wußte, welche insgeſammt von jener ſchönen Abgeſchloſſenheit und Begnügtheit in ſich ſelbſt ſind, die ihnen das Gepräge der erſteren Art des Melodiſchen gibt.

In Mozart's Muſik hat jeder Zug aus dem unerſchöpflichen Geiſtes- und Seelenleben ſich bei der höchſten Wahrheit des Ausdrucks melodiſch ſchön geſtaltet, und daher eine muſikaliſch ſchöne Sinnlichkeit gewonnen, ohne die Innerlichkeit einzubüßen. Seine Melodie trägt das ewige Gepräge des echt Volksthümlichen, verklärt im Lichte der Zeitbildung, an ſich und iſt ſonach der ganzen Menſchheit, den Einfältigen im Geiſte wie den Höchſtgebildeten gleich zugänglich. Welcher Reichthum ſolcher Melodien iſt in ſeinen Opern ausgegoſſen! Und wie dieſe Melodien, bei aller Abgeſchloſſenheit des Einzelnen in feſt umgränzten Gebilden, ineinanderfließen, wie ſie harmoniſch in eine höhere Einheit verſchmelzen!

Eine gleiche Fülle von Melodie treffen wir in Mozart's Inſtrumentalwerken, und hier, wo es ihm geſtattet war, ſein ganzes Innere unabhängig auszuſprechen, hat die Ausprägung des unermeßlichen geiſtigen Daſeinsgehaltes in vollendet abgeſchloſſenen Tonbildern erſt ihre ganze Bedeutung offenbart.

Mozart's Herz blieb von keiner Anregung des Menſchlichen unberührt, und wie die heitere

Seite des Daseins mit vollem Lichte auf seine empfängliche Seele eindrang, eben so empfindlich war sie für die Aufnahme der dunkeln Eindrücke desselben; kein Zug der Lust und des Schmerzes, welche die Menschheit in allen Abstufungen rastlos durchzucken, ging unaufgefaßt an seinem Gemüthe vorüber, und die geniale Tonsprache, die ihm angeboren war, und die er bis zur Vollendung ausgebildet hat, gab Allem, was den Geist und das Herz des Menschen zu bewegen geeignet ist, den rechten und vollen Ausdruck.

Wenn wir aber aus seinen Melodien neben der Lust auch das Weh des Daseins mit einer Macht herausempfinden, wie kaum aus irgend welchen andern Tonwerken, so ist die Art des Eindruckes doch nie eine leidenschaftlich unruhige, ungestüm drängende, nie eine zermalmende, und so oft wir bis in's innerste Mark ergriffen und erschüttert werden, fühlen wir uns doch zugleich erhoben und verklärt. Die zwei Engel der Versöhnung auf dieser Erde, das Ideal und die Ergebung, breiten ihre schirmenden Schwingen über unsere Seele aus.

Im Strome der Beethoven'schen Melodie sind die Elemente der Bewegung — sei es Lust oder Schmerz, Sehnsucht oder Klage — schon mächtiger treibend und dehnen die Form nach allen Seiten aus, um für ihren nach Beruhigung in der schönen Gestalt ringenden überreichen und übermächtigen Inhalt den genügenden Raum zu gewinnen. Die Mächtigkeit des Stromes der noch nicht von der Leidenschaft freien Empfindung verhindert eine schnellere Krystallisation und wir müssen oft einen langen Weg durch manchen schweren Kampf und eine sich erschöpfende Stimmung mitmachen, bis ein künstlerisches Gesammtbild vor uns entsteht.

Das, was wir in solchen Tonwerken als Melodie erkennen, wird — herausgenommen aus dem wogenden Tonmeere, das sie umdrängt und bald hebt, bald sinken läßt — Manches von seinem Reize verlieren, wogegen die Melodie, von jenen pathologischen Ausdrucksströmungen getragen und vorwärts bewegt, als Element größerer Bildungen mächtig emporragt.

Da Beethoven's musikalisches Schaffen zwischen dem Anschmiegen an die milde Abgeschlossenheit der Mozart'schen Melodie und dem schwelgerischen Ausbreiten in ungemessene Fernen eine Periode nachweist, in welcher auf seine bereits selbständige Tonsprache noch der Wiederschein der früheren Ausdrucksweise fällt, so treffen wir in den Werken dieser Periode jene unwiderstehlichen Eingebungen, in welchen Melodien eines erhöhten und breiter austönenden Pathos zum Vorschein kommen, die noch an der vollen inneren Beseligung Theil nehmen.

Diese eigenthümliche Weise entspricht so ganz den Bedürfnissen und der Richtung der Zeit, daß Beethoven — wenn gleich Anfangs mit Befremden angesehen — doch bald das Idol der Musikfreunde werden mußte.

Mozart, obwohl umrauscht von dem Strome der neuen Zeit und ihres geistigen Emanzipationsdranges, aber noch glaubensinnig in tiefster Seele, gelangte durch sein Genie zu dem Ideale des Schönen, das in göttlicher Ruhe über den Elementen der Bewegung thront, während Beethoven, wohl noch glaubensbedürftig, aber schon von dem Drange nach geistiger Befreiung unwiderstehlich erfaßt, im Ringen und Kämpfen selbst seine höchste Befriedigung findet und sich am Gedanken-Aufschwunge und an der sittlichen Begeisterung für alles Große und Schöne im menschlichen Leben, als dem ewigen Abglanze des Göttlichen, zum Himmel erhebt.

Die Beethoven'sche Melodie mußte sich daher in Bette ergießen, die geeignet waren, Ströme aufzunehmen und weiter zu tragen und so lange sein Genie noch ungetrübt war, hat es die Ufer mitgeschaffen, die den Strom hinderten, in das Schrankenlose hinauszudringen. In seinen letzten Werken war dies nicht immer der Fall und so wurde der große Meister Anlaß und Deckung für jene schwere Versündigung, die in neuerer Zeit an der echten musikalischen Schönheit oft so rücksichtslos geübt worden ist, und endlich bis zur gänzlichen Verläugnung der Melodie geführt hat.

In den Werken der vier bedeutendsten Nachfolger Beethoven's: Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann treffen wir noch manche schöne Blüthen beider Arten des Melodischen, sowohl der über dem Pathos stehenden Melodien Mozart's, als der tief pathetischen Beethoven's, allerdings wie es die Zeit bedingt, mit bedeutendem Uebergewichte der letzteren.

Diese Meister sind es, welche neben ihren großen Vorgängern forlan den Boden der öffentlichen Gunst behaupten; jene moderne Stimmungsmusik dagegen, welche blos auf dem Akzent, dem Rhythmus, der Harmonie und der Klangfarbe beruht, die eigentliche Melodie aber, den sinnlich schönen Ausdruck des Seelischen, verschmäht *), kann wohl nur ein ephemeres.

*) Dazu gehört doch wohl auch schon die Schumann'sche Musik. A. d. R.

künstliches Dasein fristen im weiten Reiche der Töne, wo Melodie die einzig berechtigte Herrscherin ist und bleiben wird.

Zur Geschichte des russischen Theaters.

Mitgetheilt von **Hans Max.**

Als die Kaiserin Elisabeth den russischen Thron bestieg, gewann an ihrem Hofe die französische Sprache die Oberherrschaft über die deutsche, und selbst russische Dichter bemühten sich, in ihren Schöpfungen französische Muster nachzuahmen. In den dramatischen Vorstellungen und Balleten, welche von fremden Künstlern am russischen Hofe zur Aufführung gebracht wurden, mußten Zöglinge der Petersburger Kadetenschule mitwirken. Auch diese jugendlichen Marsöhne konnten dem Zauber der französischen Komödie nicht widerstehen und beschloßen, sich gleichfalls in Stücken nach französischen Mustern zu versuchen. So entstand im J. 1750 die erste in russischer Sprache verfaßte Tragödie Sumarokow's, betitelt: „Chorew“, und dieselbe wurde in der Kadetenschule mit dem größten Beifalle aufgeführt. Dieser Erfolg entschied über die dramatischen Schöpfungen Sumarokow's. Er hatte das Glück, sein Drama auch am Hofe Elisabeth's wiederholt dargestellt zu sehen, die über das Talent des Verfaßers so entzückt war, daß sie denselben nicht nur mit Belobungen und Geschenken überhäufte, sondern auch die Vorstellungen aller seiner Stücke in der Kadetenschule mit ihrer Anwesenheit beehrte. Ja, sie erschien sogar bei den Proben, überwachte dieselben sorgfältig und bestimmte bei den Damenrollen, welche gleichfalls von den Kadeten dargestellt wurden, die Kostüms. Man will sogar wißen, daß ein hübscher Kadet Namens Beketow, welcher sich bei diesen dramatischen Versuchen durch ein besonderes Darstellungstalent hervorthat, in der Gunst der Kaiserin so rasch stieg, daß er in kurzer Zeit zum General in der russischen Armee befördert wurde. Diese Auszeichnung erweckte den Neid der Hofdame Suwalow, deren Gatte gleichzeitig in der Gunst der Kaiserin sank, in der Art, daß sie den bösen Vorsaß faßte, Beketow um jeden Preiß zu verderben. Sie mischte unter die Schminke, deren sich Beketow bei einer dramatischen Vorstellung bediente, ein giftiges Pulver und zerstörte auf diese Weise seinen glatten Teint. Es war in der That um seine Schönheit und damit um die bisherige Gunst der Kaiserin Elisabeth geschehen und Beketow wurde als — Gouverneur nach Astrachan versetzt.

Als erster russischer Schauspieler wird Wolkow bezeichnet, ein junger Kaufmann aus Roskow, der während seines Aufenthaltes zu Petersburg das Theater fleißig besuchte und für die dramatische Kunst eine so mächtige Vorliebe faßte, daß er, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, eine Truppe um sich sammelte und dramatische Vorstellungen zu geben begann, die sich eines großen Zuspruchs und Beifalls erfreuten und selbst die Aufmerksamkeit der Kaiserin auf sich lenkten. Diese berief nun im Jahre 1756 Wolkow mit seiner Gesellschaft nach Petersburg und gründete damit das russische Hoftheater, auf welchem Wolkow unter der Leitung Sumarokow's als erster Mime mit dem größten Erfolge wirkte.

Elisabeth liebte leidenschaftlich das Theater und scheute keine Kosten zur Hebung ihrer Hofbühne, deren künstlerische Kräfte sie im Auslande ausbilden ließ, und legte auf diese Weise den Grund zu jenem Institute, welches auch von ihren Nachfolgern mit gleicher Sorgfalt und Vorliebe gepflegt wurde.

Unter den dargestellten Stücken nahmen die Trauerspiele Sumarokow's den ersten Rang ein. An diese schloßen sich gelungene Uebersetzungen Corneille's, Molière's und Racine's. Die Stücke Sumarokow's, — obschon größtentheils schwache Nachahmungen der eben genannten französischen Dramatiker — erfreuten sich gleichwohl des lebhaftesten Beifalles und erhielten sich lange auf dem Repertoire.

Gelungener waren jedoch die Lustspiele Sumarokow's, deren Stoff er dem täglichen Leben zu entlehnen verstand. Diese Stücke zählen durch die treffliche Charakteristik russischer Zustände noch heute zu dem Besten, was die einheimische komische Muse geschaffen, während die jüngeren dramatischen Erzeugniße dieser Gattung zumeist ausländischen Mustern nachgebildet sind und eher ein Bild des französischen als des russischen Lebens zur Anschauung bringen. Die sogenannte gebildete Klaße in Rußland steht außer aller Beziehung zum eigentlichen Volksleben, daher auch bei ihren Bühnendichtern die völlige Unkenntniß der charakteristischen, im Volke wurzelnden Zustände des russischen Reiches.

Erst in der jüngsten Zeit begann man in den reichen Schacht des urwüchsigen und an charakteristischen Stoffen so überreichen Volkslebens hinabzusteigen. Die neueren sozialen Anschauungen befeitigten rasch die Schei-

dewand zwischen Volk und Adel und vermittelten eine schwungvolle und an Abwechslung reiche Gestaltung des dramatischen Stoffes. So kam es, daß die neueren Bühnenstücke Rußlands die dortigen Verhältnisse lebhaft spiegeln und die mannigfachen Verkehrtheiten und Auswüchse des sozialen Lebens mit schonungsloser Satire geißeln.

Unter Katharina II. nahm die dramatische Kunst, namentlich im Gebiete des Schauspiels, einen großen Aufschwung. Dmitrewski, der Nachfolger Wolkow's, wurde von der Kaiserin zu seiner höheren Ausbildung nach England geschickt. Der Umgang mit Garrik und anderen Künstlern ersten Ranges blieb nicht ohne nachhaltigen Einfluß auf die Entfaltung seines ungewöhnlichen Talentes, das auch von den genannten Matadoren der englischen Bühne nach Verdienst gewürdigt wurde.

Katharina, von dem Geiste der damaligen Bildung erfüllt, erkannte mit richtigem Blicke die Bedeutung der Bühne für die Hebung der Volksbildung und ließ ein großes prachtvolles Theater erbauen; zugleich ließ sie die Eintrittspreise desselben wesentlich ermäßigen, wodurch es auch Unbemittelten möglich wurde, das Theater zu besuchen. Sie zog überdies die bedeutendsten dramatischen Kräfte aus Italien, Frankreich und Deutschland nach Petersburg, die der einheimischen Schauspielkunst zum Muster dienen sollten. Ja, sie ging noch weiter. Sie befahl den ersten Damen und Herren ihres Hofstaates, zugleich mit den Hofschauspielern auf ihrer Bühne aufzutreten und ermunterte sie, sich auch im Ballet zu versuchen. Katharina II. griff selbst zur Feder und schrieb einige Komödien. Sie liebte besonders Shakespeare und übersetzte dessen „Lustige Weiber von Windsor" in's Russische. Bald folgten mehrere begabte Hofdamen, darunter die geistreiche Fürstin Daszkow, mit vielem Glücke dem Beispiele der Monarchin. So entstanden in rascher Folge viele russische Trauerspiele, wenngleich sie alle ohne Ausnahme nur schwache Nachbildungen der französischen Schule blieben.

Der bedeutendste tragische Schriftsteller nach Sumarokow war dessen Schwiegersohn Kniaznin, der sich Crébillon zum Muster nahm. Unter den Lustspieldichtern glänzte Wizin, ein alter Höfling, der sich auf der Universität zu Moskau gebildet hatte und längere Zeit im Ministerium des Innern als Sekretär des Grafen Panin verwendet worden war.

Sein beliebtestes Lustspiel hieß: „Der einzige Sprößling", ein Stück, das sich bis auf die neueste Zeit auf dem Repertoire erhielt. Weniger Glück machte sein Lustspiel: „Der Brigadier". (Schluß folgt.)

Ferdinand Stegmayer.

Geb. 1804, gest. 6. Mai 1863.

Vorgestern ist ein Mann begraben worden, dem Alle, die ihn näher gekannt, das Zeugniß eines guten Menschen und eines echten Künstlers geben können. Ferdinand Stegmayer, von frühester Jugend auf in Musik lebend und wirkend, als Spieler, Lehrer, Komponist und Dirigent, war schon in seiner Jugend in Oesterreich, seinem Heimatlande, musikalisch thätig, wenn auch nicht in hervorragender Weise. Ein frisches Talent, schnelles Verständniß, reiche, überströmende Einbildungskraft und eine glühende Begeisterung waren ihm gewährt, dagegen aber die kluge Berechnung und der ordnende Sinn des Praktikers seiner Natur versagt, die auch nicht durch seine Bildung zur Lösung höherer Aufgaben vorbereitet wurde. Unstäten Sinnes, verläßlich nur im Punkte ehrenhafter Uneigennützigkeit und künstlerischer Begeisterung, wanderte er, oft rath- und hilflos, doch fast immer wohlgemuth von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt, von Amt zu Amt. Ueberall machte er sich schnell alle Diejenigen zu warmen Freunden, die in ihm entweder den gemüthlichen Kunstgenossen oder den musikalisch begabten und musikbegeisterten Führer kennen lernten. Doch ermüdete er die Freundschaft bald durch sein derbes Wesen, dessen Humor die Rücksichten der Lebensart nicht kannte, und nicht leicht Jemandem zu Gefallen eine unangenehme Meinung zurückhielt; er ermüdete sie ferner durch die Unzuverlässigkeit, mit der er, seines eigenen Vortheils vergessend, die täglichen Pflichten seines Dirigenten- oder Lehramtes versah — oder nicht versah. Das alte Musikantenthum, mit seinen Glanz- und Kehrseiten steckte ihm in allen Gliedern. Das geschniegelte „Tonkünstlerwesen" mit der Honigsippe und dem neidischen Seitenblick, mit dem Firniß der Halbbildung über der Gesinnungsgemeinheit, war dem guten Stegmayer ein Gräuel, und mit schwerer Ueberwindung bequemte er sich mancher Nothwendigkeit des Lebens an. Diese Art zu sein und sich zu geben hat ihm oft geschadet und ihn um manchen Vortheil und äußere Ehre gebracht, seinem Andenken und der Achtung, die ihm jetzt in's Grab folgt, thut sie keinen Abbruch.

Von Leipzig aus, wo Stegmayer als Theaterkapellmeister engagirt war, kam er Ende 1848 nach Wien als Operndirigent in der Josefstadt unter Direktor Stöger, dessen Unternehmung jedoch bald in die Brüche ging. Damals wurde Stegmayer zum Chormeister des Wiener Männergesangvereins gewählt, und brachte als solcher die Mendelssohn'sche Musik zu „Antigone“ und „Oedipos“ zur Aufführung. Nebenbei gab er Gesanglektionen, kam in den fünfziger Jahren als Professor des Männergesangs an das hiesige Konservatorium, wo er die Chorübungen leitete und der damaligen Direktion die Gründung eines Vereines für gemischten Chor vorschlug. 1855 dirigirte Stegmayer im Musikvereinssaal die Aufführung von J. Hager's Oratorium „Johannes der Täufer“, und leitete zu jener Zeit auch bei den „Gesellschafts-Konzerten“ die Chöre.

Als mittlerweile sein oberwähnter Vorschlag von der Gesellschafts-Direktion in allzulange Erwägung gezogen wurde, verließ er seine Stellung und gründete 1858 im Vereine mit den HH. Egger, Esser, Lewy, Lorenz, Martin, Rick, Schläger und Schmidt die Singakademie, worauf dann besagte Direktion mit der Gründung des Singvereins nachfolgte.

Es ist jetzt nicht der Augenblick, auf die mancherlei Phasen des Erfolgs und des Mißkredites, welche die Singakademie durchgemacht, zurückzukommen. Genug, daß Stegmayer sich mit der Gründung dieses der „Belebung und Förderung echten Kunstsinnes durch Uebung und Aufführung der gediegensten Chorwerke älterer und neuerer Meister“ gewidmeten Institutes ein geschichtliches Verdienst um die Wiener Musikzustände erworben hat, daß es ihm aber nicht gegönnt war, das Institut, dem er doch mit begeistert stolzer Hingebung anhing, auf jener Höhe zu erhalten, wohin es sich Anfangs unter seiner Führung aufgeschwungen. Die Unregelmäßigkeit seines Wirkens, welches zwischen begeistertem Aufschwung und grollender Entmuthigung keine Mitte fand, war gerade da, wo es sich um das Zusammenhalten leicht zerstreuter Dilettantenkräfte handelte, unheilvoll, wenn auch vielleicht selten Jemand in dem Grade wie Stegmayer die Gabe der Anfeuerung, der Steigerung der ihm untergebenen Kräfte besaß. Desgleichen in musikalischer Beziehung: so unvollkommen (ja oft verwirrend) sein Taktgeben war, so verständnißvoll war sein Einstudiren derjenigen Werke, die er selbst mit Liebe in sich aufgenommen hatte, so künstlerisch belebt seine Führung im entscheidenden Momente vor dem an ihn gewöhnten Körper.

Zu jenen Mängeln seiner Natur und seiner Bildung gesellte sich (theilweise auch als eine Folge davon) die materielle Noth, die um so höher stieg, je mehr seine Kräfte den Einfluß des Alters verspürten. Direktor Eckert nahm ihn als Kapellmeister in's Operntheater, wo er jedoch den Anforderungen an den praktischen Kapellmeisterdienst nicht mehr genügen konnte, und nach einem Jahre austrat, in's Carltheater kam, wo er im Dirigiren von Possen und Operetten weder der Direktion genügte, noch künstlerisch gedeihen konnte. Diese beiden Engagements lähmten wesentlich seine gleichzeitige Thätigkeit als Dirigent der Singakademie. Im Frühjahr 1861 jedoch und im folgenden Winter raffte er noch einmal alle seine Kräfte zusammen und brachte die Aufführung der Bach'schen „Matthäus-Passion“ zu Stande, — die letzte und schönste künstlerische Leistung seines bewegten Lebens. Seitdem kränkelte er physisch und moralisch. — künstlerisch hatte er ausgelebt.

Umsonst aber hat er nicht gelebt, trotz seiner Fehler hat er der Kunst treuer gedient, als viele seiner glücklicheren Fachgenossen, — sein künstlerisches Gewissen war fein besaitet, er hat manche Höhe nicht erreicht, weil er sich nicht bücken und nicht drücken konnte noch wollte. In diesem Sinne vor Allem darf das musikalische Wien seiner mit Achtung gedenken. Man hat ihn oft verkannt, — aber nicht umsonst sagt der Dichter: „Nur das Gemeine verkennt man selten. — Und das Seltene vergißt man schwerlich“.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

1. — 7. Mai: „Ein Attaché“ (2 Mal). — „Der Störenfried“ (Henning: Hr. Schöne a. G.) — „Julius Cäsar“. — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten“. — „Das Fräulein von Seigliére. — „König Richard der Dritte“.

Eine Vorstellung des „Julius Cäsar“ im Burgtheater fordert immer wieder zu neuen oder wiederholten Bemerkungen heraus, ist immer wieder geeignet ein lebhaftes Interesse wachzurufen, wenn sie auch nicht mehr jene mächtige Wirkung, jene bewundernde Spannung erzielt, wie die erste von Direktor Laube 1850 veranstaltete Aufführung.

Nebst der richtigen Charakterzeichnung bedürfen alle Hauptrollen dieser mächtigen Tragödie eines imponirenden Zuges von Größe — fern von allem fal-

schen Pathos — in Auffassung, Rede und Aktion, und selbst die scheinbar weniger wichtigen, selbst die geradezu untergeordneten Gestalten können nur durch einen Aufschwung jener Größe es dahin bringen nicht ungenügend, nicht lächerlich zu erscheinen.

Unsere Schauspieler streben nach Kräften diesem Ziele nach und leisten auch zum Theil ganz Tüchtiges. Ihre Leistungen sind bekannt und wiederholt besprochen worden. Von Hrn. Wagner (Brutus) wäre eine schärfere Individualisirung des Charakters, von Hrn. Lewinsky (Cassius) stellenweise mehr Mäßigung im Sonnausbruch zu wünschen. — doch sind beide Leistungen immerhin sehr würdig im Tone der Dichtung gehalten. Hr. Gabillon (Antonius) schloß sich ihnen in der ersten Scene mit den Verschwornen beim Leichnam des eben ermordeten Cäsar ganz vortrefflich an. So überzeugend lebendig und mit seltener Innerlichkeit aber diese eine Scene von ihm gespielt ward, so wenig gelang ihm diesmal die wichtigere auf der Rednerbühne, dem Volke gegenüber. Hr. Gabillon schien hier gleich Anfangs das Gleichgewicht und die Berechnung der Steigerung verloren zu haben, das: „Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war“, kam gleich beim ersten Male mit lediglich höhnischem Ausdruck und überdies sehr unschön gedehnt heraus und ward dann weder schattirt noch gesteigert, die ganze Rede ermangelte gleich sehr der feinen Berechnung, wie der hinreißenden Gewalt, die so schön begonnene Rolle ward nicht auf gleicher künstlerischer Höhe erhalten, die großartige Scene des Stückes büßte die ihr zukommende Wirkung ein.

Freilich steht auch die Scenirung gerade hier nicht mehr auf der früheren Höhe schlagender Wirksamkeit. Die Massenwirkung ist nicht lebendig genug; auch sollte das Römervolk die Rednerbühne förmlich umdrängen und sich nicht fürchten, dem Burgtheater-Publikum auch gelegentlich den Rücken zuzukehren. — Ein Mal mehr (wenngleich immer vergebens) müssen wir auch noch auf das wenig würdige Aussehen des römischen Senates hinweisen.

Von den Darstellern der zahlreichen übrigen Rollen im „Julius Cäsar“, sind anerkennend hervorzuheben: Hr. Franz (Cäsar), Hr Baumeister (Casca), Hr. Sonnenthal (Octavius) und Hr. Förster (Cinna.)

Das übrige Repertoir dieser Woche war mit beliebten modernen Repertoirstücken von Mellhac. Sandeau, Benedix, Delnhardstein ausgefüllt, in welchen allen Hr. Sonnenthal die Liebhaber verschiedenster Qualität mit mehr oder minder Glück, aber mit stets gleicher Sorgfalt durchspielte. Sein Graf Prachs im „Attaché“ ist, unbeschadet unserer neulichen kleinen Bemerkungen, eine sehr rühmenswerthe Leistung, die dem Stücke eine gute Anzahl Wiederholungen einbringt.

Im „Fräulein von Seigliére“ hatte Fr. Hebbel die Rolle der Baronin Raubert übernommen und spielte dieselbe mit Takt und Feinheit. Die HH. Löwe und La Roche waren als Marquis und Advokat sehr lebendig und wirksam, Hr. Sonnenthal als Bernard sehr gut und Frl. Baudius in der Titelrolle schloß sich ihren bewährten Kollegen mit löblicher Sorgfalt an.

Carltheater.

4. Mai: „Faust“; Gretchen: Fr. Niemann-Seebach, Mephisto: Hr. Lebrün als Gäste.

Vor gutbesetztem Parterre, ziemlich gefüllten Galerien und auffallend leeren Logen hat Fr. Niemann-Seebach am verflossenen Montag ihr Gastspiel im Carltheater begonnen.

Mannigfache Personal- und Prinzipienfragen werden durch das Erscheinen der berühmten Gastin angeregt. Wie spielte Frl. Seebach, wie spielt Fr. Niemann? Welche Stellung hatte sie am Burgtheater inne, welche Stellung behauptet sie jetzt in der Theaterwelt? Warum ist sie von hier weggegangen, und welchen Einfluß hat ihre seitherige schauspielerische Thätigkeit auf die Richtung, den Gehalt und die Weiterentwicklung ihres Talentes ausgeübt? Diese und ähnliche Fragen, welche die heimischen wie die außerösterreichischen Bühnenzustände an vielen Punkten berühren, drängen sich bei diesem Anlasse auf und werden im Verlauf des Gastspiels auf Erörterung und Beantwortung Anspruch haben. Für diesmal sei uns gestattet, nur die erste Rolle der Künstlerin, und was letztere aus der Rolle gemacht hat, in's Auge zu fassen.

Mit Absicht betonen wir: was sie daraus gemacht hat, denn unsere Gastin verrieth von jeher den löblichen Hang, selbständig zu schaffen, die Gestalten, deren Reproduktion ihr oblag, nach den Eingebungen ihrer lebhaften Phantasie und den Berechnungen ihres bühnenkundigen Verstandes zu modeln, bald an ihnen zu feilen, zu glätten, zuzuspitzen, bald auf den Flügeln subjektiver Leidenschaftlichkeit sich in ungemessene Höhen aufzuschwingen. Diesem Hange ist das fahrende Virtuosenthum, dem Fr. Niemann seit ihrem Abgange vom

Burgtheater ſich ergeben hat, in gefährlichſter Weiſe günſtig; das Gaſtſpielfieber zieht verſchiedene Paroxysmen in der Darſtellung nach ſich, die Effektmittel erſchöpfen ſich, unbewußt ſteigert ſich der Drang nach unmittelbarer Wirkung und mit ihm die Eigenthümlichkeits-Haſcherei. Davon bis zur Eigenmächtigkeit in der Auffaſſung poetiſcher Geſtalten und zur Manierirtheit in der Wahl und Benützung der Darſtellungsmittel iſt nur ein Schritt, — und um einen ſolchen Schritt iſt Fr. Niemann als Gretchen, ſeit wir ſie nicht geſehen, entſchieden vorwärts gegangen.

Fr. Niemann ſpielt ein ſentimentales, ein ſchwärmeriſches, ein zwiſchen katholiſcher Gläubigkeit und vergeiſtigtem Liebesſehnen ſich verzehrendes Gretchen. Das iſt allerdings entſchieden eigenthümlich, und jede Eigenthümlichkeit hat ein gewiſſes Recht auf Beachtung. Wir können uns vorſtellen, daß eine Künſtlerin, der es gewiß um Wahrheit, aber vor Allem um originelle Wahrheit zu thun iſt, in der Goethe'ſchen Dichtung allerlei einzelne Motive ſucht und findet: aus den Andeutungen des Dichters, daß Gretchen „für nichts zur Beichte geht", daß ſie ſich „heilig quält, daß ſie den liebſten Mann verloren haiten ſoll", daß ſie „ganz voll" von ihrem Glauben, „der ganz allein ihr ſeligmachend iſt", von einem Glauben, bei dem ſie im Unglück Troſt ſucht (wiewohl nicht findet), — aus alldem konnte Fr. Niemann allerdings ein Gretchen, wie wir es eben bezeichnet, theils ſich herausklügeln, theils empfinden, ſelbſtverſtändlich mit Zuhilfenahme aller Sentimentalität, zu welcher ſie ſeit jeher hinneigte. So kam es denn, daß Reden wie: „Es iſt ſo ſchwül und dumpfig hie", die erſt eine Ahnung leichter Bewegung verrathen ſollen, ſchon ganz von Melancholie umwölkt erſchienen, daß der „König in Thule" von einer leiſe erklingenden Melodie zu einer tiefſinnig ſchwärmeriſchen Ballade anwuchs, daß die Freude über den Schmuck nichts Kindlich-Friſches an ſich hatte, daß ſelbſt die Scenen im Garten eine überwiegend dunkle Färbung trugen. Wie es bei ſolchem Vorgehen jenen Elementen erging, die gemeiniglich für die Grundzüge des Goethe'ſchen Gretchens gelten: der anmuthsvollen Naivetät, der ſinnlichen Friſche, der Lebensfreudigkeit mit „kindlich dumpfen Sinnen", das mag man ſich leicht denken. Soll aber ſchon das Gretchen mit Schwärmerei getränkt werden, ſo müßte es die natürlichſte, unſchuldigſte Schwärmerei von der Welt ſein, „ein guter Wahn", der ſie in's Verderben ſtürzt. Bei Fr. Niemann macht aber die Sentimentalität nur ſelten einen natürlichen, vielmehr faſt immer einen raffinirten Eindruck.

Die Auffaſſung und deren ſtrenge Durchführung kann man indeſſen als etwas Eigenthümliches reſpektiren, und wenigſtens ließe ſich darüber ſtreiten; die Ausdrucksmittel aber ſind allzu verkünſtelt, um einem noch nicht überreizten Geſchmacke zuzuſagen. Gleich der erſte Eintritt Gretchens verblüffte auf's unangenehmſte. Fr. Niemann ſprach die Worte „Bin weder Fräulein, weder ſchön" — in lang gezogenem, ſtark melancholiſchem Tone — die folgenden dagegen: „Kann ungeleitet nach Hauſe geh'n" derb abtrumpfend, ſo daß die erſte Hälfte ganz unerklärbar (denn was liegt denn Trauriges darin?), die zweite übertrieben, das Ganze als ein künſtleriſch verfehltes Kontraſtſuchen erſchien. Unangenehm berührte ferner das Zerlegen und Zerpflücken der Rede in ihre kleinſten Theile, das Innehalten mitten in den Sätzen ohne irgend erklärbaren Grund, wenn man es nicht theils einer Schwerfälligkeit im Athmen, theils der Sucht, in jede Sylbe eine beſondere Deutung zu legen, zuſchreiben will. Unter dieſer Betonung jeder Einzelnheit leidet natürlich der Sinn des Ganzen. Dazu kommt — ſobald die Künſtlerin zarte, ſehnſüchtige, ſchwärmeriſche Gefühle ausdrücken will — jenes dehnende zitternde Singen einzelner Sylben, jenes melodramatiſche Tremolo, auch eine einſtige kleine Neigung des Frl. Seebach, welche uns Fr. Niemann als eingeroſtete Uebertreibung zurückbringt. Dazu kommt jene Jagd nach ſtarkgewürzten Kontraſten, wie ſie in der Kerkerſcene zu Tage trat, wo die ganze Skala übertriebener Theaterwirkungen auf allerdings geniale Weiſe durchgeſpielt wurden, ſo daß die Stimme des wahnſinnigen Gretchens bald wie dumpfes Grabgeläute, bald, mit gleichzeitigem Aufſchnellen des Körpers, wie pfalmodiſcher Geſang ertönte. Das erſchreckendſte Muſter ſolcher Unnatur war das aus der unterſten Stimmlage gewaltſam herausgeholte: „Durch das Heulen und Klappern der Hölle, erkannt ich" — jetzt plötzlich in höchſter Lage, mit zitternd weinerlichſtem Klang — „den ſü—ßen, den lie—benden Ton"! Eine Stelle, die der Unnatur die Krone aufſetzte, und dabei den feurigen Schwung, mit dem dieſer ganze Satz geſprochen werden muß, vermiſſen ließ.

Kein Zweifel, daß Manches in der Kerkerſcene in effektvollſter Weiſe von der urſprünglich ſo reichen Begabung der Künſtlerin Zeugniß gab, kein Zweifel, daß auch in den früheren Akten, namentlich in einzelnen Theilen der Gartenſcene, an der Stelle: „Er liebt mich". — dann: „Mich überläuft's", ferner am Spinnrade und vor dem Muttergottesbild dieſe Begabung

momentan erfreuend hervortrat, kein Zweifel, daß Haltung, Miene, Geberde und Aussprache ein edles Naturell und eine erprobte Bühnenkenntniß verrathen; — viele Hauptmomente aber und der Gesammteindruck der Leistung machten auf uns einen abstoßenden und zugleich betrübenden Eindruck: abstoßend, wie Alles wirken muß, was sich mit einer gewissen Berechnung vom Pfade edler Natürlichkeit entfernt, betrübend durch den Gedanken an den reichen Fond von Talent, das hier vorhanden, durch die Erinnerung an dessen erste hoffnungsvolle Schritte auf besseren zukunftsreicheren Wegen.

Fr. Riemann-Seebach wurde — um nun noch das historische Detail nachzutragen — von einer Fraktion des Publikums lebhaft empfangen, und im Verlaufe des Abends oftmals applaudirt und gerufen.

Die Gastin wurde von den Mitgliedern des Carltheaters über Erwarten besser unterstützt, als von ihrem Gast-Kollegen. Hr. Lebrün spielte den Mephisto wie einen alten grämlichen Professor, ohne Humor, ohne jeglichen Schwung. Die Scene mit dem Schüler konnte allein mäßigen Ansprüchen genügen. Hr. Wilke hingegen sprach namentlich im ersten Akt den Faust mit sicherem Takte und schönem Eifer. Der Moment, da er die „krystallene reine Schale" herunterholt zum „letzten Trunk", war nicht weihevoll genug aufgefaßt; desgleichen später die Erklärung: „Wer darf ihn nennen" u. s. w. nicht ruhig, nicht überzeugend genug, — die ganze Leistung jedoch immerhin, besonders in Hinblick auf Alles, was Hr. Wilke sonst im Carltheater spielen muß, sehr lobenswerth. Auch Fr. Waffowicz spielte die Hexe als verständige Schauspielerin, und von Frl. Herzog (Marthe), den HH. Friedrich (Valentin) und Winter (Schüler) kann man nicht sagen, daß sie störten.

Auch das Ensemble genügte billigen Ansprüchen. Nicht so das dekorative Arrangement, dem zufolge z. B. Marthen's Garten viel zu elegant und aristokratisch modern aussah. — Die im Burgtheater übliche Eintheilung der beiden ersten Akte wäre der diesmal versuchten Theilung vorzuziehen, desgleichen gehört nothwendig nach Mephisto's: „Hab' ich doch meine Freude d'ran", ein Aktschluß. Dagegen wäre die Trennung des Gebetes am Zwinger von jenem im Dom (als der Angabe des Dichters gemäß) dem Burgtheater zu empfehlen, desgleichen könnte im Burgtheater eben so gut das Innere des Domes dargestellt werden, wie es diesmal im Carltheater (und auch längst schon im Operntheater, im „Propheten" z. B.) der Fall war.

Die zweite Gastrolle der Fr. Riemann war am 6. das Birch-Pfeiffer'sche Lorle, die dritte am 8. die Valerie in dem Schauspiele gleichen Namens, und die Baronin v. Billedent in der „Tasse Thee".

---

3. Mai: „In Homburg", Lustspiel in 1 Akt aus dem Französischen von Moreno. — „Ein Vater, der seine Tochter liebt", Pffe in 1 Akt nach dem Französischen von Hohenmarkt. — „Rabazikokoali, der Barako-Häuptling", indianische Operette in 1 Akt. — 7. Mai: „Nr. 20 beim Roß, oder Folgen einer Journalnotiz", Gelegenheitsscherz von Stiz. — „Kein Taschentuch", Schwank in 1 Akt nach dem Französischen von J. S., Musik von J. Hopp. (Sämmtlich zum ersten Male).

G. — Obwohl das obige Register nahezu ein halbes Dutzend Novitäten enthält, so kann sich die Kritik darüber mit einer einzigen Ausnahme doch sehr summarisch halten. Da die Operette, die wir nicht gesehen haben, bloß einmal vorgeführt wurde, so dürften wir ihr kaum zu nahe treten, wenn wir sie in das General-Verdikt mit einbeziehen. Ueber derlei Dinge viele Worte verlieren, hieße die Kritik zur Mitschuldigen machen. „In Homburg" ist bloß zum Verzweifeln unbedeutend, die letztern zwei Possen aber, die sich Hr. Matras zu seinem Benefice gewählt, sind noch weniger, sie sind der Blödsinn in der blühendsten Gestalt, und so sehr wir dem Benefizianten ein gefülltes Haus gegönnt hätten, so sehr können wir denjenigen Glück wünschen, die den leisen Mahnungen ihres Instinktes folgend, der Vorstellung ferne blieben. Die erwähnte Ausnahme bildet „Ein Vater, der seine Tochter liebt", durch seine an das Lustspiel gemahnende Intrigue und Verwickelung. Kehren wir zu den früheren der Stücken zurück, so begreift man wohl, daß es Leute gibt, die solche Sachen schreiben, und noch dazu mit der Absicht, sie aufführen zu lassen, — denn wer schreibt heutzutage nicht — aber eine Direktion, die sich eben in einer so bedenklichen Krise befindet, wie die des Carltheaters, sollte sich doch hüten, sich durch Annahme solcher Ausschußwaare ein so augenfälliges Armuthszeugniß auszustellen. Auch eine gut berufene Bühne wird durch mehr als einen mißglückten Novitäten-Abend ihren Kredit bald erschüttern, eine dissolute muß sich dadurch in kürzester Zeit unmöglich machen.

Die Darstellung war am ersten Tage befriedigender als am zweiten. Die Damen Baison und Herzog und die HH. Friese, wirksamst charakterisirend wie immer, Wilke und Findeisen, gaben sich viele, wenn auch fruchtlose Mühe, das erste Stück zu halten.

Im zweiten kommt zu der Mehrzahl der Genannten noch Hr. Matras hinzu, der jedoch den meisten Humor an seinem Benefice-Abend entwickelte, freilich in Rollen, in denen man wohl das Publikum durch möglichst starkes Auftragen eine Weile zum Lachen reizen, aber auch sonst nichts thun kann. Frl. Herzog und Hr. Friese standen ihm auch hier wieder treu zur Seite, was weniger von den übrigen Mitwirkenden zu sagen wäre, denen fast sämmtlich das Gedächtniß böse Streiche spielte.

An der Wien

2. Mai zum ersten Male: „Englische Industrie und österreichisches Herz." Charakterbild mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen, von E. Elmar und J. Pfundheller. Musik von Hopp.

G. — Wenn die erste Vorstellung dieses Stückes ein volles Haus machte, so hatte das Hr. Zimmermann, zu dessen Benefice es gegeben wurde, gewiß nebst seiner eigenen Beliebtheit der im Titel steckenden lockenden Antithese zu danken. Das österreichische Herz mit der englischen Industrie ob im Bunde, ob im Streite, ist immer ein Ding, welches das Anschauen lohnt. Daß im vorliegenden Fall die zweite Kombination vorgeführt werden würde, unterlag wohl kaum bei Jemand einem Zweifel. Entsprach dieselbe doch den traditionellen Lieblings-Anschauungen der Menge! Fast scheint es aber, als hätten die HH. Autoren den Vorurtheilen, indem sie sie ad absurdum führten, den Todesstoß geben wollen; denn statt englischer Industrie sahen wir einen Industrieritter, der zufällig Engländer ist, und das österreichische Herz präsentirt sich durch zwei Exemplare, die sich in ihren Trägern mit pointirter Vornirtheit paaren, ohne daß man einsieht, wozu; es wäre denn, damit die HH. Verfasser leichteres Spiel hatten. Ueberdies ist es zu viel verlangt, wenn man glauben soll, daß der Jude Fischl, der sich nachträglich als ein so ruhig und leidenschaftslos berechnender Kopf zeigt, sich früher so mir nichts dir nichts von einem Abenteurer, weil er ein Engländer war, über den Löffel habe barbieren lassen. Daß die zwei Väter des Musenkindes überraschend schnell Gerechtigkeit übende Vorsehung spielen, möchte ihnen in einem Volksstück gern nachgesehen werden, wenn nur die ersten zwei Akte etwas mehr bölen, als eine willkürliche saft- und kraftlose Szenen-Reihe, in welcher nur einige Kouplets erfrischende Oasen bilden. Völlig im Gegentheil zur gewöhnlichen Schablonen-Manier der Volksstücke konzentrirt sich die ganze Lebendigkeit der Situationen und Frische des Dialogs auf den dritten Akt. Unter den Kouplets kann namentlich das von Hrn. Swoboda gesungene Fortschritts-Kouplet als sehr gelungen bezeichnet werden, mißlungen könnte man keines nennen.

Zum Spiel übergehend, ist vor allen Andern Frl. Gailmeier zu nennen, als Repräsentantin neckischer Schelmerei, wodurch sie ihrer Episodenrolle eine viel größere Bedeutsamkeit verlieh, als derselben eigentlich innewohnte. Frl. Ledner, wenn auch weder von englischem, noch von blauem Blute viel an ihr zu merken war, nahm doch sonst in ihrem Stolze eine ganz würdige Haltung ein. Fr. Klimetsch trug durch ihre dem Leben möglichst treu nachgeahmte Geschwätzigkeit keinen geringen Theil zur Frische des letzten Aktes bei. Hr. Zimmermann hat das Verdienst durch Pointirung der Gutmüthigkeit die Verzeichnung seines Fischl durch den Autor etwas vertuscht zu haben. Hr. Strampfer hätte bei seiner schleppenden Sprache und seinem larmoyanten Ton keinen unpassenderen Vertreter des Fabriksdirektors finden können als sich selbst. Man konnte diesem Manne weder seinen Ehrgeiz noch seine Schurkerei zutrauen. Hr. Swoboda war wie immer besonders als Koupletsänger ganz tüchtig. Ebenso ist der HH. Liebold und Röhring bestens zu gedenken

---

Korrespondenz-Nachrichten.

H. W. **Braunschweig.** (A. Glaser's „Der Weg zum Ruhme".) Das Schauspiel: „Der Weg zum Ruhme", von Adolf Glaser, wurde im Verlauf von acht Tagen zwei Mal hier und ein Mal in Wolfenbüttel gespielt und zwar mit gleich gutem, sich steigerndem Erfolge. Es ist ein soziales Stück, in welchem das Streben nach den idealen Zielen der Kunst im Kampfe mit den Vorurtheilen der Gesellschaft durchgeführt ist; allerdings wird dabei die höhere Gesellschaft etwas hart mitgenommen. Die Rolle des Helden tritt theilweise zurück, während die seiner Geliebten ganz im Vordergrunde steht. Frl. v. Sell spielte die letztere mit vielem Verständniß und ward dafür durch Beifall und mehrfachen Hervorruf belohnt. Hr. Schwerin gab den aufstrebenden, durch Schmerz und Leidenschaft zum Künstler reifenden Handwerker sehr lobenswerth. Ausgezeichnet war Hr. Hittl als unselbständiger Sohn einer adelstolzen Mutter, welche letztere von Fr. Schütz anständig repräsentirt wurde. Frl. Rautenberg gab in der kleinen Rolle der Hedwig v. Bialsky ein treffliches Bild der gesellschaftlichen Oberflächlichkeit.

!! **Graz.** (Konzerte des Hrn. Laub.) Die drei Wochen, welche Laub in Graz zubrachte, werden uns selbst

in der Erinnerung noch lange erfreuen. Seine Leistungen boten einen echten Kunstgenuß im schönsten Sinne des Wortes. Hr. Laub konzertirte sieben Mal, zuerst im Reffoure-Saale, und wußte sich nebst aller Schönheit seines Spieles auch durch eine der reizendsten Kompositionen bei uns zu introduciren, mit denen man in's Herz des Hörers dringen kann: mit dem Konzert von Mendelssohn. Seine spielende Bewältigung der höchsten technischen Schwierigkeiten ist nur die Grundlage der höheren künstlerischen Leistungen. Der Ton ist sowohl groß, als einschmeichelnd; Natürlichkeit und Ruhe bei dem seelenvollsten Vortrage, ein einheitlicher Guß und Schwung, wodurch nie ein Stückwerk, sondern immer die ganze Komposition wie ein Gedanke gebracht wurde, das sind die Eigenschaften, die bei Hrn. Laub sowohl von den strengen Musikern, als auch von der großen Menge bewundert werden. Die zweite klassische Nummer im ersten Konzerte war eine Sonate von Beethoven, die Hr. Laub mit Fr. v. Müllenau spielte, welche Dame neuerdings bewies, daß wir eine gediegene Klavierspielerin in ihr besitzen. Die Diskretion, mit der Fr. v. Müllenau beim Vortrage einer solchen Komposition sich jeder Salon-Bravour enthält, ist das Kennzeichen der wahren Künstlerschaft. Im zweiten Konzerte im Rittersaale spielte Hr. Laub ein Spohr'sches Konzert, gleichfalls bei vollem Hause. Leider wurden die beiden Konzerte von Mendelssohn und Spohr in der Reffoure und im Rittersaale nur mit Klavierbegleitung gespielt; dagegen hörten wir im Theater an einem Abende das große Konzert von Beethoven, am nächsten die Wiederholung des Mendelssohn'schen, an einem weiteren Abend Joachim's ungarisches Konzert, endlich die Wiederholung des Spohr'schen Konzertes, natürlich im Theater mit Orchestr. Aus den übrigen Nummern, die Hr. Laub an diesen Abenden spielte, verdient vor Allem die „Chaconne" von Seb. Bach für die Violine erwähnt zu werden. Das Köstlichste aber ist Hrn. Laub's Quartettspiel. Hr. Laub hätte mit keinem schöneren Eindrucke von uns scheidrn können, als mit drm der Quartettproduktion im Reffourre-Saale, wo ein gewähltes Publikum dem Quartett in E-moll von Mendelssohn, drn Variationen aus dem D-moll-Quartett von Schubert und dem Harfen-Quartett von Beethoven mit lautloser Spannung, ja man darf in Wahrheit sagen, mit Andacht lauschte. Die HH. Thomaser (zweite Violine), Kirchlehner (Viola) und Bauer (Violoncell) unterstützten den Meister in ausgezeichneter, seiner würdigen Weise und dürfen sich ihres vollen Antheils an der höchst weihevollen und begeisterten Stimmung des Publikums versichert halten. Den fortgesetzten Rufen freundlich Rechnung tragend entzückte uns Hr. Laub nach den Quartetten durch Zugabe eines herrlichen Adagio von Bach. Wir waren so glücklich, ihn auch bei Hrn. Oberfinanzrath Seiller, in unserem seit Jahren von Andächtigrn gefüllten Kammermusiktempel zwei Quartette, eine Sonate mit Fr. v. Müllenau und ein Quintett v. Mozart überaus schön spielen zu hören. Nun kommt aber auch noch ein Wörtchen des Tadels, das wir unmöglich unterdrücken können. Das Ankündigen eines letzten Konzertes, dann noch eines Konzertes auf allgemeines Verlangen, dann eines Abschiedskonzertes und dann noch Etwas soll Hr. Laub kleineren Geigern überlassen, die das nöthig haben. Seiner Kunst würden wir auch ohne dieses Kunststück nicht müde geworden sein.

c.... **Leipzig** (Timon von Athen. Neue Engagements. Novitäten.) Der verflossene Monat brachte dem hiesigen Publikum eine interessante Novität: Shakespeare's „Timon von Athen". Man hatte das Werk, welches noch nie über die deutsche Bühne gegangen war, mit großer Spannung erwartet und nahm es auch sehr günstig auf, obwohl sich Niemand verhehlen konnte, daß es kein Kassastück werden würde; eine Wiederholung hat auch bis jetzt nicht stattgefunden, jedenfalls wird es aber nach Ablauf der Ostermesse, welche „andere Kost" verlangt, dazu kommen. Es kam nach der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung von Feodor Wehl „bearbeitet", zur Aufführung. Die Darstellung (Timon: Hr. Hanisch, Apemantus: Hr. Kühns, Alcibiades: Hr. Ellmenreich, Flavius: Hr. Czaschke, Limandra: Frl. Heller) eine gelungene. — An die Stelle des von der Bühne scheidenden Frl. Remofani, welches sich verheirathen wird, tritt Frl. Carlsen vom Stadttheater zu Köln. Das ihrem Engagement vorangegangene Gastspiel hatte sehr befriedigt. — Für die Oper soll ein neuer Baßist, Hr. Scaria, vom herzogl. Hoftheater in Dessau gewonnen werden. Vorzügliche Stimmmittel, angenehme Figur und durchdachtes Spiel machen diese Acquisition zu einer sehr erfreulichen. — Seit einigen Tagen ist Meyerbeer's „Dinorah" auf dem Repertoir erschienen, sowie eine große Anzahl kleinerer Novitäten, wie „Ein Berliner in Wien", „Hol's der Kuckuck!" „Eine Partie Piquet" u. a. m. Auch „Die Eine weint, die Andre lacht" wurde mit Erfolg gegeben. Demnächst ist Mautner's „Eglantine" zu erwarten.

—y— **München.** (Fr. v. Bulyowsky. — Hr. Lesser. — Neues Volkstheater.) Seit voriger Woche wird dem Münchner Theaterpublikum wieder ein Gastspiel der Fr. v. Bulyowsky geboten. Sie eröffnete dasselbe mit „Maria Stuart", aber leider nicht mit demselben glücklichen Erfolge, wie vor zwei Jahren. Sogleich an den ersten Worten erkannte man, daß ihre Auffassung und Darstellung dieser Rolle eine wesentlich andere als früher war. Während sie damals Maria als eine inmitten ihres Unglückes noch lebenslustige und lebenskräftige, liebebedürftige und liebenswürdige Frau erscheinen ließ, machte sie diesmal aus ihr eine von vornherein gebrochene, verbitterte, nur wie eine sterbende Flamme vor dem völligen Erlöschen mühsam noch einmal aufzuckende Duldrin und hielt diese Auffassung mit einer vielleicht bewunderungswürdigen, aber für unseren Geschmack trostlosen Konsequenz das ganze lange Stück hindurch fest. Fr. v. Bulyowsky hat vielleicht geglaubt, durch diese Darstellung einen höheren Grad von Sympathie für die unglückliche Königin zu erwecken, in der That aber hat sie dieselbe fast gänzlich vernichtet. Man sympathisirt nur mit dem noch Lebensfähigen, aber nicht mit dem von Anbeginn in sich Fertigen und Abgestorbenen. Schiller ist weit entfernt gewesen, Maria in diesem Sinne zu zeichnen; im Gegentheil, er akzentuirt an ihr die extreme, unbußfertige Lebenslust, und zwar mit vollstem Rechte; denn gerade in dieser liegt zugleich ihre tragische Größe und ihre tragische Schuld, ihre unverwüstliche Liebenswürdigkeit und ihr unaustilgbarer Weltsinn. Gerade sie also muß von der Darstellerin der Maria hauptsächlich hervorge-

hoben werden; nur ihr gegenüber kann der gebrochene, ergebungsvolle Sinn im fünften Akt zu wirklich ergreifender Wirkung gelangen. Wen man dagegen von Anfang an in sarmoyantem, vergälltem, oder fieberhaft gereiztem Tone hat sprechen hören, an dem wird dieser Tau zuletzt unerträglich. Die Aufnahme dieser Leistung war daher eine empfindlich kühlere, als bei dem ersten Hiersein der Künstlerin, und sie würde jedenfalls noch lauer gewesen sein, wenn nicht der frühere Enthusiasmus mitgewirkt hätte. — Außer ihr gastirte im genannten Stück Hr. Lessler aus Wien als „Mortimer.“ Schöne Gestalt, volles Organ, gute Vorbildung und jugendlicher Enthusiasmus standen ihm als empfehlende Eigenschaften zur Seite und berechtigten zu der Hoffnung, daß seine Leistung eine mehr als gewöhnliche sein werde. Leider aber entsprach auch bei ihm der Ausgang den ursprünglichen Erwartungen nicht. Nachdem er in den zwei ersten Akten nicht ohne Zeichen der Anerkennung geblieben war und namentlich in der Scene mit Leicester Anlage für Verständniß und Charakteristik bewiesen hatte, zeigte es sich in der allerdings sehr schwierigen Scene des dritten Aktes, daß seine Kraft der Lösung dieser Aufgabe nicht gewachsen war. Die Jugend wird nicht immer von der Jugend am besten dargestellt; am wenigsten da, wo es sich um zügellose Kundgebung einer Leidenschaft handelt, die einer beträchtlich älteren Frau, und noch dazu einer duldenden Königin gegenüber nur gar zu leicht an das Komische streift, sofern nicht hinter der jugendlichen Maske ruhigeres Alter und ausgereifte Kunst der naturwüchsigen Gefühlsäußerung Zügel anlegt. — Ueberhaupt gehörte die Vorstellung dieses Abends zu den unerquicklichsten, die mir seit langer Zeit hier vorgekommen sind. Nur die Rollen Elisabeths, Leicesters und Shrewsbury's wurden durch Fr. Constanze Dahn, Hrn. Dahn und Hrn. Büttgen befriedigend ausgeführt. Dagegen erwies sich die Besetzung Burleigh's durch Hrn. Jost, als ein arger Mißgriff. — Seit Kurzem hat sich hier eine Aktiengesellschaft zur Gründung eines neuen und größeren Volkstheaters gebildet und es hat den Anschein, als werde diesem Unternehmen keine Schwierigkeit in den Weg gelegt werden, da selbst ein offiziöses Blatt dafür das Wort ergriffen hat. Das Bedürfniß dazu ist in hohem Grade vorhanden, nicht bloß, weil die beiden Vorstadttheater den Anforderungen der Jetztzeit schon längst nicht mehr genügen, sondern auch weil das Hoftheater unter den bisherigen Verhältnissen immer mehr Gefahr läuft, über der Befriedigung des minder scrupulösen Geschmackes seine höhere Aufgabe aus dem Auge zu verlieren. Zu wünschen steht, daß das Verhältniß beider Bühnen von vornherein so geordnet wird, daß sie sich frei und selbstständig neben einander entwickeln können.

Kleine Chronik.

Ueber die Münchener Theaterzustände berichtet das „Unterhaltungsblatt der Münchener Neuesten Nachrichten“: Das Wiederjahr Januar bis März hatte 90 Tage; an 69 derselben hat die hiesige Bühne Vorstellungen gegeben: zwei sogenannte „Maskirte Akademien“ bleiben dabei natürlich außer Betracht. Von jenen 69 Vorstellungen haben 58 im großen und 11 im kleinen Hause stattgefunden, dreimal wurde außer Abonnement gespielt. Sogenannte „Ganze Abende“, an denen nur Ein Stück gespielt wurde, waren im Schauspiel 34, in der Oper 23. Das Repertoir umfaßte im rezitirenden Drama: Fünf Trauerspiele, neun Schauspiele (davon zwei, Goethe's „Iphigenie“ und die „Grille“ wiederholt wurden) und dreißig Lustspiele (davon vier, die „verhängnißvolle Faschingsnacht“, „Bad Schwindelheim“, die „Benefizvorstellung“ und „Einer von unsere Leut“ wiederholt wurden). An Novitäten gab man nur Lustspiele: „Die Sterne wollen es“, „Zwei Witwen“, „Bad Schwindelheim“ und „Einer von unsere Leut“ — die beiden letzteren nur zu besonderer Gelegenheit aufführbar, die beiden ersteren durchgefallen —, bleibt also eine Repertoirbereicherung gleich: Null! — Neu einstudirt wurden angeblich: „Macbeth“, „Preciosa“ und die „verhängnißvolle Faschingsnacht“, denen wahrscheinlich noch die „Benefizvorstellung“ wird angereiht werden dürfen. Gäste hatte das Drama in Frl. Janauschek (vier Rollen in fünf Aufführungen) Anfangs Januar, und in Hrn. Grobecker (neun Rollen in acht Aufführungen) Mitte März. Das Repertoir der Oper umfaßte vierzehn „große“ oder ernste und acht komische Tonwerke; von ersteren wurden zwei, die „Foscari“ und das „Nachtlager“, von letzteren ebenfalls zwei, „Fra Diavolo“ und das „Glöcklein des Eremiten“ einmal wiederholt. An Novitäten gab die Oper „Die Foscari“, die unbegreiflicher Weise wieder verschwunden sind, und „Lalla Rookh“, welcher die Seichtigkeit ihrer Musik und die kindische Freude am Elephanten eine ephemere Existenz fristen. Ferner hat die Oper „Fra Diavolo“ neu einstudirt; Gäste hatte sie nicht. Von der Thätigkeit des Ballets ist nur die Reprise der „Weiberlust“ erwähnenswerth, welche durch einen sonst bedauerlichen Zufall, welcher Fr. Spies betroffen, sehr unglücklich ausgefallen ist. Als Hauptbeiständer werden hervorgehoben: das Fehlen eines artistischen Directors neben der jetzigen, allerdings vom spekulativen Standpunkt aus umsichtigen Administration; die Ueberbürdung des Regisseurs Richter, welcher außer der alleinigen Leitung der Schauspielregie, als einer der vielbeschäftigsten Darsteller, im verflossenen Quartal dreißigmal in bedeutenden Rollen figuriren mußte; endlich die bureaukratische Geheimnißthuerei mit dem Personalstande der Anstalt.

Die Sänger- und Musikfeste mehren sich. Nach dem „Botschafter“ stehen deren im l. J. bevor in: Aachen, Augsburg, Bamberg, Braunschweig, Darmstadt, Düsseldorf, Königsberg, Oehringen, Ohlau, Reichenberg.

Die französischen Schauspieler Samson und Maillart, die so eben von der Bühne zurückgetreten sind haben vom Kaiser Napoleon jeder eine mit Diamanten geschmückte goldene Dose erhalten. Samson und seine Freunde sollen auf das Kreuz der Ehrenlegion gerechnet haben.

Der Musikalien-Verleger Bock in Berlin ist gestorben. — Um eine billigere Ausgabe der musikalischen Klassiker veranstalten und die Herstellung des dazu nöthigen größeren Notenquantums zu ermöglichen, wor er auf den Gedanken gekommen, damit eine Anzahl von Strafgefangenen in Moabit und Spandau zu beschäftigen, wos ihm auch bewilligt wurde.

In Oldenburg ging am 19. April Julius Mosen's „Herzog Bernhard von Weimar" in Scene. Direktion und Darsteller wetteiferten, die Vorstellung zu einer möglichst würdigen zu machen. Der Träger der Titelrolle Hr. Tietenthaler wurde wiederholt gerufen und brachte schließlich ein Hoch auf den leidenden Dichter aus, mit dem Wunsche, daß der Beifallssturm bis an des Dichters Krankenlager ertönen möge.

Gluck's „Orpheus" wurde am 15. v. M. zum ersten Male in Hannover aufgeführt und von Joachim, der die Einstudirung veranlaßt hatte, dirigirt. Die Produktion wird als eine des Werkes würdige bezeichnet.

In Graz ist eine Reihe von Gastspielen im Gange. Hr. Rott vom Kaitheater eröffnete seines am 2. Mai als Hanns Babel in „Dumm, dümmer, am dümmsten", dem einige andere seiner beliebtesten Rollen folgen werden. Als weitere Gäste werden die Damen Janauschek, Fobbris Mulder und Difon, eine Schülerin Dessoff's, genannt. — Am 4. Mai wurde dort Calderon's „Das Leben ein Traum" zum Vortheile des Schauspielers Weise gegeben. Die Darstellung wird als eine sehr fleißige gerühmt.

In Löwenburg fand am 10. April das vierundzwanzigste Konzert der Hofkapelle statt, wobei Hektor Berlioz einige seiner größeren Kompositionen wie: Ouverture zu „König Lear", „Le Carneval romain", die Symphonie „Harold en Italie" und Stücke aus der Symphonie „Romeo und Julie", persönlich dirigirte.

Verdi's Oper, an der er gegenwärtig in Paris arbeitet, heißt „Salambo" und wurde von Gouthier noch dem gleichnamigen Roman von Flaubert gedichtet. Verdi erhält dafür 200,000 Franken.

Lokales.

Ein Veteran des Burgtheaters, der greise Pistor, ist vorige Woche im achtzigsten Jahre seines Lebens, im achtunddreißigsten seines hiesigen Bühnenwirkens gestorben. Er war 1825 vom Prager Theater mit seinen Töchtern hergekommen, deren eine, Fr. Winterfteiner, noch am Burgtheater engagirt ist. Er gastirte damals als Rudolph in „Hedwig" von Körner, Werther in „Beschämte Eifersucht" von Fr. v. Weissenthurn, und Wittwer in Deinhardstein's Stückchen gleichen Namens. 1826 debütirte er als engagirtes Mitglied mit dem Wirthling in Iffland's „Elise von Valberg", dem Manfrone in Kotzebue's „Bayard" und dem Rath Wallmann in Iffland's „Ausseuer". Pistor's fernere Wirksamkeit an der Burg blieb auf Rollen zweiten und dritten Ranges beschränkt. Nur der Wurm in „Kabale und Liebe" war von größern Aufgaben einige Jahre hindurch, bis zu Hrn. La Roche's Engagement, in Pistor's Händen. Zunächst wichtigere Rollen seines früheren Repertoir's waren: Terzky in „Wallenstein", Prinz von Mauritanien im „Kaufmann von Venedig", Saubford in Raupach's „Wormund und Mündel", Pons in „Heinrich IV.", später Questenberg in den „Piccolomini" und Gordon in „Wallenstein's Tod", denen sich Roto in „Emilia Galotti", der Admiral in „Don Karlos", der stumme Kaleb im „Traunt ein Leben" als kleine, aber wichtige Aufgaben, sodann eine ganze Reihe von Onkeln und väterlichen Freunden, von Präsidenten und Gesandten, von Räthen und Rektoren anschlossen. Pistor war keine Kapazität, an seiner Rede und Geberde haftete immer etwas Kleinliches und dabei Ueberspruderndes, was ihm mitunter die Wirkung verdorb; sein Spiel war aber doch immer von einer wohlthuenden inneren Wärme und Gewissenhaftigkeit belebt, die in ihm den künstlerisch empfindenden Schauspieler erkennen ließ. Am 10. vorigen Monates ließ er sich's, obgleich schon unwohl, doch nicht nehmen in „Emilia Galotti" den Rota zu spielen, — der nun zu seiner letzten Rolle ward.

Die „Ehestands-Invaliden", welche im Burgtheater am 13. d. M. zur ersten Aufführung gelangen, befinden sich bekanntlich seit längerer Zeit auf dem Repertoir des Kaitheaters, und wurden daselbst so eben wieder einige Male wiederholt. Als Fr. v. Biasiol debütirte ein neues Mitglied, Frl. Auguste Miller, ehedem als Vaudeville- und Lustspiel-Soubrette beliebt. Frl. Miller zeigte auch in ihrem neuen Fache eine bedeutende Routine und spielte mit so viel Lebendigkeit und dabei doch mit hinlänglicher Mäßigung, daß ihre Acquisition gerade für das Kaithenter als eine ganz entsprechende bezeichnet werden kann. Die Rolle der Fr. v. Dervol (früher in den Händen des Frl. Müller) wurde von Frl. Fontelive ebenfalls mit entsprechender Lebendigkeit gegeben.

Das Zöglingskonzert des Konservatoriums, am 7. d. M. im Gesellschaftssaale abgehalten, ist im Ganzen recht gut ausgefallen. Dies bezieht sich, wie immer, hauptsächlich auf die unter Hrn. Hellmesberger's Leitung stets wohldisziplinirt in's Feld rückende Armee jugendlicher Orchesterspieler, welche die Ouverture zu „Euryanthe", den „Furientanz" aus Gluck's „Orpheus" und eine Schumann'sche Symphonie mit Sicherheit und Feuer vortrugen.

Fr. Niemann-Seebach hat ihr Gastspiel bereits gestern mit der Birch-Pfeiffer'schen „Jean Ehre" beschlossen.

Das Engagement des Hrn. Schöne im Burgtheater wird von der „Wiener Zeitung" bestättigt. Als Gäste erscheinen daselbst zunächst Hr. Mittell und Hr. Haustein.

Briefkasten. 3. — 9. Mai: Dr. G. in Hamburg, F. in Prag, J. K. hier, *. in Stuttgart: Erhalten. — 11 in Graz, e. in Leipzig: Benützt. — Dr P. in Innsbruck: Erhalten; Weiteres brieflich.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 20. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 17. Mai 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Musikalische Skizzen aus Alt-Wien. VI. — Zur Geschichte des russischen Theaters. (Schluß). — Ueber Beethoven'sche Klaviersonaten. (Fortsetzung). — Beiträge zur Theatergeschichte. IX. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Die Ehestands-Invaliden"); Operntheater (Repertoir), Kaitheater (Novitäten). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Braunschweig, Brünn, Prag, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Musikalische Skizzen aus Alt-Wien.

Von **Leopold v. Sonnleithner.**

VI.

Es sind in diesen Blättern bereits fünf Schilderungen einzelner musikalischer Kreise mitgetheilt worden, welche in den ersten Jahrzehnten des laufenden Jahrhunderts in verschiedenen Richtungen bemüht waren, die Tonkunst zu pflegen, zu genießen und zu fördern. Seit früher Jugendzeit an all diesen Bestrebungen betheiligt, wäre ich leicht im Stande noch eine erhebliche Anzahl ähnlicher Bilder vorzuführen. Da jedoch immer mehrere Kreise gleiche oder doch ähnliche Ziele verfolgten, und da die hervorragenden Persönlichkeiten von allen Seiten in Anspruch genommen wurden, so finde ich es angemessen von der bisherigen Ausführlichkeit abzugehen und zum Schlusse nur noch die kurze Anzeige einiger Familien und freundschaftlichen Verbindungen zu liefern, deren Kunstbestrebungen zur Charakteristik des damaligen musikalischen Treibens in Wien gehören; wobei ich die Zeitfolge beobachte, in welcher ich dieselben kennen lernte.

Im Herbste 1814 wurde ich bei dem Großhändler Heinrich Christian Krippner (gestorben 13. August 1840) eingeführt, in dessen Wohnung (Preßgasse 454) an Sonntagen Mittags musikalisch-deklamatorische Unterhaltungen stattfanden. Obgleich die Räumlichkeiten an Größe und Eleganz viel zu wünschen übrig ließen, waren diese Aufführungen doch von einer zahlreichen und gewählten Gesellschaft besucht. Die Deklamation war damals mehr als heute gepflegt, und die Herren von Sydow, Castelli und Andere leisteten darin Vorzügliches. Der Gesang, das Pianoforte und die Streichinstrumente waren durch die besten Kräfte der Künstler und Kunstfreunde besetzt, und ich lernte dort z. B. Moscheles und Bernhard Romberg zuerst persönlich kennen. Ein Sohn des Hauses hat sich später in Privatkreisen als tüchtiger Baßsänger bekannt gemacht.

In derselben Zeit hatte sich auch unter der Benennung „Reunion", ein kleiner Verein von Musikfreunden gebildet, der im Winter, besonders in der Fastenzeit, im Saale „zum römischen Kaiser", gegen ein mäßiges Abonnement an Dinstagen musikalische Abendunterhaltungen veranstaltete. Gewöhnlich wurde Kammermusik mit Pianoforte oder Streichinstrumenten gegeben; zeitweise fand aber auch eine größere Produktion mit vollem Orchester statt. So wurde ich zuerst zur Mitwirkung als Chorsänger zu der am 1. März 1814 abgehaltenen Aufführung des Oratoriums: „Christus am Oelberge" geladen, wobei Frl. Therese Klieber, dann die HH. Matthäus Tuscher und Joseph Götz die Solopartien vortrugen, und Beethoven selbst am Direktionspulte das Ganze leitete. Wir waren Alle durch die persönliche Theilnahme des Meisters begeistert, und der Erfolg

war glänzend. — An den gewöhnlichen Abenden wirkte öfters Schuppanzigh mit seinen Quartettbegleitern: Sina, Weiß und Lincke mit; die Damen Fr. Levy und Frl. Anna Sprinz am Klaviere, die HH. Mayseder und Spina mit Violinsolo's, Friedlowsky, Bogner und Baron Anton Brentano bei den Blasinstrumenten trugen nebst vielen Anderen gewählte Tonstücke vor. Der Gesang war vorzüglich durch die Frl. Therese Klieber, Mora und Staudinger, durch die HH. Siboni, Lugano, Tuscher, Hoffmann, Götz, Lagusius und Eppinger vertreten. Im Karneval fanden auch einige Bälle für die Mitglieder der „Reunion“ statt, welche damals zu den anständigsten und beliebtesten gehörten. Die Unternehmer waren Hr. Emanuel Eppinger, Administrator des Hotels zum „römischen Kaiser“ und hinsichtlich des musikalischen Theiles dessen Bruder Joseph Eppinger. Der letztere, Doktor der Rechte, aber ohne bestimmte Beschäftigung, war durch viele Jahre eine charakteristische Wiener Figur, bekannt durch seine aufdringliche Persönlichkeit und durch seine Anmaßung in musikalischen Angelegenheiten. Er gab einige Hefte unbedeutender Lieder heraus und geberdete sich deßhalb als Komponist; er sang italienische Buffo-Partien mit näselnder Stimme und jüdelnder Aussprache und wollte als Sänger von der guten alten Schule gelten. Trotz dieser Schwächen war seine Thätigkeit in jener Zeit nicht ohne manchen guten Erfolg. Er starb 84 Jahre alt am 18. Juli 1860. Die Veranlassung zur Aufhebung der „Reunion“ ist mir nicht bekannt geworden.

Die Familie des Kaufmannes Ignaz Rohrer war damals als Musik-liebend und -betreibend allgemein bekannt. Die Söhne des Hauses, Franz und Anton Rohrer, waren ersterer ein tüchtiger Quartettgeiger, letzterer Klavierspieler, und die Wohnung (in der Rothenthurmstraße 733) wurde manchmal auch vorzüglichen Künstlern zur Veranstaltung bezahlter Konzerte überlassen. So gaben dort in der Fastenzeit 1815 die HH. Hummel, Mayseder und Giuliani vier Soirées musicales (damals nach dem Eintrittspreise die „Dukatenkonzerte“ genannt) für eine sehr gewählte Gesellschaft, wobei sie ihre neuesten und brillantesten Kompositionen zuerst zu Gehör brachten. In späterer Zeit fanden auch manchmal Dilettanten-Orchesterproduktionen statt. So hörte ich dort in einer andern Wohnung, Stadt 766, am 22. April 1822 eine Symphonie von Baron Lannoy nebst anderen Instrumental- und Gesangstücken aufführen. Hr. Rohrer starb am 3. August 1824, 56 Jahre alt.

Der Kalligraph Friedrich Warsow (geboren 1787) war damals auch ein eifriger Liebhaber der Musik und Deklamation, in welcher letzteren er selbst sich gerne versuchte. Eigenthümlich war der Kreis, den er in seiner ziemlich engen Wohnung (früher Spiegelgasse 1097, später Laurenzergasse 651), durch mehrere Winter an Dinstag-Abenden bei sich versammelte. Die Mitwirkenden und Zuhörer waren größtentheils junge Maler und Handlungsbeflissene und deren junge Freunde. Es war daher nicht zu verwundern, daß mehr die gesellige Heiterkeit als ein ernstes Streben vorwaltete. Ich nahm in den Jahren 1816 und 1817, dann wieder 1822 an diesen gemüthlichen Unterhaltungen Theil, welche sich ihrem Ende näherten, sobald man anfing höhere musikalische Kräfte (z. B. die Pianistinnen Fanny Salomon und Nina Rzehaczek und die Altsängerin Mathilde Weiß) beizuziehen, wodurch der ursprüngliche Charakter verloren ging. Streichquartette, darunter Ouvertüren im Auszuge, bescheidene Instrumentalsoli und anspruchslose Gesänge bildeten Anfangs den musikalischen Theil. Unter den Deklamatoren glänzte der Hofschauspieler Moreau, der besonders die damals beliebten Parodie-Gedichte in jüdischer Mundart gerne vortrug. Auch Eduard Anschütz gab manche seiner gelungenen Gedichte zum Besten, und selbst die Frau des Hauses strebte als Deklamatorin dem Beispiele ihres Gatten nach. Der hochbejahrte Mann soll noch als Wittwer in Wiens Umgebung leben.

Auf einer viel höheren Stufe standen die musikalischen Abende, welche bei Hrn. Vincenz Neuling (später als Gründer eines großen Brauhauses bekannt) in den Jahren 1817 bis 1822 zur Winterszeit alle Dinstage in dessen eigenem Hause (Gundelhof) stattfanden. Neuling, selbst ein tüchtiger Violinspieler, hatte für diese Abende seinen Lehrer Joseph Mayseder gewonnen und ihm treffliche Begleiter beigesellt, mit welchen er die besten Quartette in ausgezeichneter Weise aufführte. Diese Quatuors dehnten sich manchmal auf eine höhere Stimmenzahl, bis zum Septuor von Beethoven aus, und wie überall ging man auch hier immer weiter, indem bald das Pianoforte nebst anderen Soloinstrumenten, endlich auch Gesang und zuletzt sogar etwas Deklamation in das Repertoir aufgenommen wurde. Doch

blieb der Grundsatz feststehend, nur Gutes, und dies nur mit den besten Kräften aufzuführen. So hörte ich dort unter Andern die Violinspieler Moliqué, Contin, Hellmesberger, Clement; die Pianisten Worzischek, Moscheles, Leidesdorf, Vesque v. Püttlingen, Baron Krufft, Karl Czerny und Frl. Rzehaczek; die Flötisten Sedlaczek und Wagner; den Guittarrespieler Giuliani, die Violoncellisten Merk, Pechaczek, Krafft Sohn und Gottlieb. Unter den Sängern befanden sich die beliebtesten Kunstfreunde jener Zeit, und von Opernsängern vorzüglich die ausgezeichnete Koloraturs ängerin Antonie Campi und der Bassist Leopold Pfeiffer. Auch die Schwägerin des Hausherrn, Frau Therese Neuling, geb. Niemeczek, erfreute vom Jahre 1820 an die Gesellschaft manchmal mit angenehmen Gesangsvorträgen. Neuling starb am 4. Oktober 1846, 52 Jahre alt.

Einen einfacheren, mehr altbürgerlichen Charakter hatten die Abendgesellschaften bei dem Kaufmann Adam Hutschenreiter (Münzerstraße 580), an welchen ich mich in den Jahren 1817 bis 1820 betheiligte. Die Hausfrau, Josepha, geb. Melzer, obgleich Mutter bereits erwachsener Söhne, wirkte noch als taktfeste Sopran-Sängerin mit, und zeigte im Vortrage älterer Musik (Mozart, Haydn) die Reste einer angenehmen Stimme und guten Schule, ohne Ziererei und dramatisirende Affektation. Der älteste Sohn, Joh. Bapt. Hutschenreiter, besaß eine angenehme Tenorstimme und war ein fester Musiker; dazu wurden noch einige gleichbefähigte Freunde geladen, und so war denn bei den Zusammenkünften, die gewöhnlich an Montagen stattfanden, ein guter Grund zur Unterhaltung gelegt, welche zumeist im Vortrage mehrstimmiger Gesangstücke bestand. Man nahm auch große Opernfinales ohne viele Proben in Angriff und wagte sich (8. März 1819) an Haydn's „Schöpfung“ mit Quintettbegleitung. Die HH. Rueß, Nestroy, Schmiedel waren öfters unter den Mitwirkenden. Instrumentalstücke füllten die Zwischenräume aus, und wurden von Kräften mittleren Ranges fleißig ausgeführt. Auch hier trat Hr. Moreau manchmal als Deklamator auf. Die Zahl der Zuhörer war nicht sehr groß, alle Aeußerlichkeiten waren anspruchslos und der Selbstgenuß guter Musik im häuslichen Kreise war der klare Zweck dieser gemüthlichen Vereinigung, welcher der am 26. Mai 1822 im Alter von 74 Jahren erfolgte Tod des Hausvaters ein Ziel setzte.

Zur Vervollständigung meiner Schilderungen darf ich hier auch die Quartettabende des Magistratsrathes Alois Gulielmo (im Schottenhofe) nicht mit Stillschweigen übergehen, zu welchen ich im April 1818 geladen wurde. Gulielmo ein Rath des Kriminalgerichtes und in Jahren schon bedeutend vorgerückt war ein herzensguter Mann von weichem Gemüthe, mit großer Vorliebe für die Musik und insbesondere für die Flöte. Um diese Leidenschaft gründlich zu befriedigen, veranstaltete er an Mittwochen musikalische Abende, wobei er mit einigen gleichgesinnten Freunden Tonstücke für drei und vier Flöten ausführte. Er selbst spielte die Unterstimme auf der um eine Terz tiefer gestimmten Flöte d'amour, und alle Tonsetzer Wiens wurden um neue Kompositionen für diese Instrumente geplagt. Nachdem die Freunde, durchaus ältliche Herren, sich eine Zeit lang zusammen eingespielt hatten, wurden auch einige gute Bekannte als Zuhörer geladen. Allein die vier Flöten bewirkten, daß nicht nur die Ratten und Mäuse sich ferne hielten, sondern daß auch die Zuhörer nach einmaligem Besuche nicht wieder kamen. Man wendete nun Reizmittel an und reichte zwischen dem zweiten und dritten Quartette „gefelchte Würste mit Kren“ und den Trank des Gambrinus. Dies zog wohl etwas an; aber bald richteten es sich die Besucher so ein, daß sie erst kurz vor der Raststunde erschienen und bei dem Wiederbeginne der Musik sich leise entfernten. Ich kann nicht verhehlen, daß ich selbst mich dieser Undankbarkeit mitschuldig machte. Der brave Mann verehelichte sich noch in seinem Alter mit einer vieljährigen Flamme, welches Ereigniß seinem Flötenspiele ein Ziel setzte, und starb endlich 60 Jahre alt am 3. November 1823, von Allen die ihn kannten, aufrichtig betrauert.

(Schluß folgt.)

Zur Geschichte des russischen Theaters.

Mitgetheilt von **Hans Max.**

(Schluß.)

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts trat ein neuer russischer Tragödiendichter Namens Oserow auf, dessen „Oedipus in Athen“ seinen großen Erfolg auf der Petersburger Hofbühne dem ausgezeichneten Spiele der genialen Semenow in der Rolle der Antigone zu danken hatte. Der Nachfolger Oserow's ist der noch lebende äußerst fruchtbare Dichter Kukolnik.

Unter den neueren dramatischen Schriftstellern verdient außerdem Polewoj besondere Erwähnung, welcher sich neben eigenen Originalien ein besonderes Verdienst durch die Uebersetzung Shakespeare's erwarb.

Im J. 1806 erschienen zwei Lustspiele Krylow's: „Das Modemagazin“ und „Eine Lehre für die Töchter“, die sich eines großen Erfolges erfreuten.

Ein Anderer, Chmielnitzki, bereicherte die Bühne theils mit eigenen Schöpfungen, theils mit Uebersetzungen. Seine Stücke zeichnen sich durch eine gut angelegte Intrigue und spannende Handlung aus.

Wir übergehen hier eine Reihe dramatischer Dichter minderen Ranges und erwähnen noch des bedeutenden russischen Lustspieldichters Gribojedow.

Dieser war im J. 1794 zu Moskau geboren, erhielt eine sorgfältige Bildung und trat in die russische Armee. Im J. 1829 nahm er Dienste im Ministerium des Aeußern, kam dann, 35 Jahre alt, als Gesandter nach Teheran, wo er während des Aufstandes daselbst zugleich mit allen andern Russen ermordet wurde.

Mit einem ungewöhnlichen poetischen Talente begabt, schrieb er kurz nach seiner Ankunft in Asien, wo er — wie eben bemerkt — den Tod fand, sein berühmtes Lustspiel: „Mißgeschicke eines Vernünftigen“. Dieses Stück schildert die russische Gesellschaft und ihre Verkehrtheiten in überaus treffender, aber auch so schonungsloser Weise, daß weder eine Darstellung dieses Lustspiels auf der Bühne, noch eine Veröffentlichung desselben durch den Druck zulässig schien. Dieses strenge Verbot des Stückes vermochte gleichwohl weder seine rasche Verbreitung zu hemmen, noch dessen Anerkennung zu unterdrücken. Bald befand es sich in tausend und tausend Abschriften in den Händen des gebildeten Rußlands; — ja, es muß als ein besonderes Ereigniß betrachtet werden, daß ein dramatisches Erzeugniß ohne Bühne und Presse einen so mächtigen und nachhaltigen Einfluß auf die damalige Gesellschaft übte. Erst neun Jahre später, da der Verfasser des Lustspieles bereits im Grabe ruhte, gestattete der Kaiser die Aufführung desselben, doch ging es in so veränderter Gestalt über die Bretter, daß es von Jenen, die das Original gelesen hatten, kaum wieder erkannt wurde.

Die Grundidee des Stückes ist dem Leben abgelauscht. Sein Held, ein junger gebildeter Mann voll warmer Gefühle und schwunghafter Ideen, jede Lüge und Unnatur hassend, kommt mit seiner edlen Denkungsart fast auf jedem Schritte in Widerspruch, weiß jedoch schließlich durch die Beharrlichkeit eines geläuterten Charakters den Dämon einer argen Scheinwelt zu besiegen und hiedurch ihre Verkehrtheiten bloszulegen. Die Grundidee dieses Lustspieles ist mit jenen Gogol's, welches sich „Der Revisor“ betitelt, nahe verwandt. Mit „dem Revisor“ ward gleichfalls ein glücklicher Griff in's gesellschaftliche Leben Rußlands gethan. Die Haupttendenz des Stückes geht dahin, die Bestechlichkeit und Bornirtheit des russischen Beamtenthums zu geißeln. Der Schauplatz der Handlung ist ein kleines Städtchen, und die handelnden Personen sind treue Typen aus dem täglichen Leben. Die Idee dieses Stückes ähnelt sehr jener des deutschen Lustspieles von Plötz: „Der verwunschene Prinz“, und Detnhardstein's: „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten“. Ein schlauer Abenteurer, der plötzlich in einer kleinen Stadt erscheint, gibt sich für einen hohen Regierungsbeamten (Revisor) aus; die Ortsbeamten, gedrückt von dem Bewußtsein ihrer Bestechlichkeit und Pflichtverletzung, gerathen durch das Erscheinen des „Revisors“ in nicht geringe Bestürzung; doch der schlaue Fuchs spielt seine Rolle vortrefflich, deckt Mißbräuche, Unterschleife und Unbilden der Ortsobrigkeit auf, bessert, moralisirt, theilt Gnaden aus und beutet schließlich die Leichtgläubigkeit der Betrogenen aus.

Dieses Lustspiel dankt seinen Erfolg den wahrhaft komischen Situationen und Charakteren und der wahrheitstreuen Schilderung russischer Personen und Sitten. Kaiser Nikolaus, welcher der ersten Vorstellung des Stückes beiwohnte, ließ nach dem ersten Akte den Verfasser in seine Loge kommen und sagte ihm unter Anderem, daß er seit lange kein so gutes Stück gesehen und noch nie so herzlich gelacht habe als heute. Worauf Gogol dem Kaiser erwiedert haben soll, er erwarte von seinem Stück noch einen ganz andern Erfolg als den der bloßen Erheiterung.

Diese beiden Lustspiele: „Mißgeschicke eines Vernünftigen“ und „Der Revisor“ — Werke der zwei bedeutendsten russischen Dichter — schildern jedoch nur

die Schattenseiten der russischen Gesellschaft; um ein Gleichgewicht herzustellen, wollen wir hier in Kürze noch eines der neuesten dramatischen Produkte gedenken, das die Lichtseiten des russischen Volkes zum Vorwurf hat. Es ist das im Jahre 1857 unter dem Titel: „Fürst Lubowiecki“ erschienene Lustspiel Konstantin Axakow's, eines erst vor einem Jahre in der Blüthe seines Alters verschiedenen jungen Mannes.

Diese bedeutende dramatische Erscheinung verdient etwas eingehender gewürdigt zu werden. Wir wollen es daher versuchen, den Gang der interessanten Handlung zu skizziren. Im Café de Paris sitzen drei vornehme Russen: Fürst Lubowiecki, Graf Dokoáski und Baron Salutyn; alle drei wissen nur so viel von Rußland, daß man ihnen von dort regelmäßig ihre Renten schickt, welche ihnen dazu dienen, im Auslande ein freies und angenehmes Leben zu führen. Fürst Lubowiecki — der Einzige dieses lockeren Kleeblattes — erwacht aus dem Taumel rauschender Vergnügungen; eine mächtige Sehnsucht nach seinem Vaterlande — Rußland regt sich in seinem Innern: er will seine Güter besuchen, die er bisher nur den Namen nach kennt, er will sich von dem Zustande derselben durch Augenschein überzeugen, will das Wohl seiner geliebten Unterthanen — die er gar nicht kennt — auf Grund der im Auslande erworbenen Kenntnisse fördern — sie beglücken! Seine Gefährten spotten dieser Schwärmerei und versuchen ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Vergebens! — Der Fürst, überdrüssig des müßigen Daseins, ist von seinem Entschlusse nur zu mächtig erfüllt; — er will endlich selbstthätig wirken und dem gemeinen Wohle nützen. In einem späteren Akte finden wir den Fürsten bereits auf seinen Gütern — er ist glücklich angelangt, doch vermeidet er es weislich, sogleich erkannt zu werden. Er schickt seine Reisekutsche und Dienerschaft voraus und legt den Weg zu Fuß zurück, um die malerische Gegend seiner Landgüter desto besser bewundern zu können. Die Entdeckungen, die er hier macht, übertreffen seine Erwartungen. Doch nur zu bald verbreitet sich die Kunde von dem Eintreffen des Grundherrn. Seine Unterthanen begrüßen ihn in althergebrachter Weise mit „Brod und Salz“. Gerührt von diesem herzlichen Empfange, hält er eine salbungsvolle Ansprache, worin er dem Landvolke eine neue Volksbeglückungstheorie auseinandersetzt, von der es jedoch keine Sylbe versteht.

Er ist reich an Geld und gutem Willen, doch versteht er es nicht, beides richtig anzuwenden, während die Wünsche der Bauern nur darauf gerichtet sind, die fremden Beamten zu entfernen und sich ihre Gemeindevorsteher und Gemeindevertreter selbst zu wählen. Wie zweckmäßig die Landgemeinde ihre eigene Angelegenheit zu verwalten verstehe, entnimmt der Fürst aus dem folgenden Umstande.

Die Gemeinde hat einen Rekruten zur Armee zu stellen und beriet alle ihre Vertreter zu einer Berathung. Mit Stimmenmehrheit wird nun der Bauernjunge Andreas von der Gemeinde als Rekrut gestellt, weil er der einzige elternlose Junge der Gemeinde ist und ihm nach der Anschauung der Majorität die mindeste Sorge für das Hauswesen obliegt. Da erhebt sich Einer von den ältesten Bauern des Dorfes und ergreift das Wort. In schlichter, aber eindringlicher Rede macht er seinen Gemeindegenossen begreiflich, daß gerade der Umstand der Elternlosigkeit bei Andreas einen wichtigen Grund abgeben dürfte, ihn von der Heerespflicht loszuzählen; ja, die Gemeinde würde eine schwere Schuld auf sich laden, wenn sie diesen Jungen, der als Soldat sich doppelt verlassen und vereinsamt fühlen müßte, zum Militärdienste ablieferte. Ueberdies stellte sich noch heraus, daß Andreas die Tochter des Gemeinderichters liebe, welchem die Gemeinde hoch verpflichtet sei. Man beschließt daher Andreas vom Militär loszukaufen, zu welchem Zwecke die Gemeinde den Ablösungsbetrag von 800 Rubeln aus eigenen Mitteln mit besonderer Bereitwilligkeit zusammenschießt. Fürst Lubowiecki ist Augenzeuge dieser ganzen Scene, schon will er der Gemeinde den Betrag von 800 Rubeln zum Geschenke machen, als bei ihm das Bedenken aufsteigt, daß er durch solch' einen Schritt den Bauern die Gelegenheit eines guten Werkes benehmen würde. Er willigt in die Heirat des Andreas mit seiner Geliebten, gibt ihnen eine namhafte Ausstattung und theilt sich mit der Gemeinde in die Auslösungssumme für Andreas. Durch diesen wohlthätigen Akt erwirbt er sich rasch die Liebe seiner Unterthanen und führt so seine edlen Pläne und Vorsätze aus.

Obschon nun dieses Lustspiel den beiden vorbenannten an dramatischem Werthe nachsteht, gilt es gleichwohl als Beweis, daß fast alle neueren dramatischen Erzeugnisse Rußland's eine soziale Tendenz verfolgen, indem sie ihre Vorwürfe dem wirklichen Leben entlehnen und mit lebendigen Farben die Sitten des Landes schildern, die Verkehrtheiten und Thorheiten des Volkes geißeln und seine Vorzüge zur Geltung bringen.

Im Ganzen kann man behaupten, daß die bei-

spielsweise angeführten Lustspiele: „Die Mißgeschicke eines Vernünftigen“, „Der Revisor“ und „Fürst Lubowiecki“ durch ihre dramatische Wirkung in neuerer Zeit einen mächtigeren Einfluß auf die Denk- und Handlungsweise des russischen Volkes geübt haben, als die Unzahl von Ukasen, welche zu erlassen die russische Regierung nicht müde wird.

Ueber Charakter und Vortrag einiger Beethoven'scher Klaviersonaten.

Von **Karl van Bruyck.**

(Fortsetzung.) *)

Sonate in F-moll op. 57.

Diese Sonate ist unter allen, die Beethoven geschrieben, die berufenste, die im populärsten Ansehen stehende. Wenn man in früheren Zeiten in den Konzerten der Virtuosen je einmal eine der Beethoven'schen Sonaten öffentlich spielen hörte, so war es sicherlich — mit sehr seltenen Ausnahmen — entweder diese, die sonate pathétique, die Cis-moll- oder die As-dur-Sonate (mit den Variationen), am häufigsten aber die erstgenannte, da sie am meisten Gelegenheit bot, den Zuhörer mächtig aufzuregen und ihn die technische Fertigkeit des Spielers bewundern zu lassen.

Daß indessen diese Sonate, wenn auch nicht zu den höchsten Kunstwerken, doch zu den gewaltigsten Schöpfungen Beethoven's überhaupt gehört, wer möchte es leugnen? Wen sollte nicht die titanische Kraft im ersten Satz, gepaart mit majestätischer Hoheit, diese fesellose Freiheit im Einzelnen, gepaart mit der strengsten Gesetzmäßigkeit, dieses Außerstchsein der Begeisterung und inneren Ergriffenheit, gepaart mit größter Besonnenheit und weisester Mäßigung immer wieder in Erstaunen setzen? Wer vermöchte den erhabenen Gesang des Andante zu hören, ohne daß ihm zu Muth würde, als ob sein Blick über die endlose, nur von grauem Nebelhorizonte begränzte Fläche des nach wüthenden Stürmen in feierlicher Stille ruhenden Ozeans hinschweifte? Die tiefe Tenorlage desselben steht in innerer Uebereinstimmung mit der vorwiegend tiefen Lage, in welcher sich der erste Satz bewegt, aus welcher sich gleich zu Anfang seine Gebilde emporringen. Und nun das Finale! Jeder Takt dieser Komposition ist bewunderungswürdig, und wenn man nicht eine kleine Monographie über dieses Werk schreiben will, was ich hier nicht beabsichtige, so schweigt man besser ganz, denn was ist in zehn Worten oder auch in hundert darüber zu sagen?

Ich wende mich daher von der Betrachtung der Komposition, deren Werth und Größe ja ohnedies am allgemeinsten anerkannt und empfunden wird, zu einigen Bemerkungen über den Vortrag, als dem Hauptthema dieser Blätter.

Das Tempo des ersten Satzes dieser kolossalen Sonate ist nicht übermäßig schnell zu nehmen, schon um der technischen Ausführbarkeit willen, etwa M. M. $\frac{♩}{}$ = 100. Die thematische Figur, mit welcher der Satz beginnt, muß vor Allem, im Eingang sowohl, wie auch überall später, meines Erachtens recht ruhig gespielt und der Auftakt mag etwas angehalten werden; der Wechsel zwischen stürmischer und ruhiger Bewegung in den Takten 16—22 ist von entschiedenster Wirkung. Die nächste Stelle ist dann aufgeregt zu spielen bis zum Eintritt der Cantilene in As-dur, die in der ersten Hälfte majestätisch breit vorgetragen werden muß, während sich mit dem crescendo auch die Bewegung etwas beschleunigt, um dann aber bis zum Eintritt der stürmischen Figuration in As-moll eine sehr mäßige zu bleiben; diese braust dann einher wie Ungewitter, bis sie auf dem diminuendo wieder absinkt; der Passus in Gis-moll (enharmonisch verwechselites As-moll) mag etwas anzuhalten sein, dann aber setzt E-dur in entschiedenem Zeitmaß ein, welches auch die ganze folgende durch ein leichtes ritardando einzuleitende Figuration hindurch festzuhalten bleibt. Bei der Stelle (Seite 6, System 3, Takt 3 u. f. w. *) ist es von eigenthümlicher Wirkung, auf dem als Haibton gebundenen as im Baß einen (natürlich kaum merkbaren) Moment zu ruhen. Bei der nun folgenden Replik der Cantilene in Des-dur und B-moll ist meines Erachtens der mit piano bezeichnete Vordersatz immer in ruhigerem, der mit crescendo und forte bezeichnete in aufgeregterem Zeitmaß zu spielen, welches die ganze folgende Figuration hindurch anhält, mit deren Abſinken auch wieder ein ruhigeres Zeitmaß eintritt. Alles folgende bis zum Più Allegro bietet nur Gelegenheit schon Gesagtes zu wiederholen oder ganz Selbstverständliches auszusprechen. Höchstens bemerken wir noch, daß wir uns den Takt vom Wiedereintritt der Cantilene in Des-dur entschieden retardirt, dagegen

*) S. Nr. 9. S. 123, Nr. 11, S. 165 und Nr. 15, S. 227.

*) Nach der Peters'schen Ausgabe.

den Nachsatz der letzteren wie zuvor in beschleunigter Bewegung ausgeführt denken; das Letztere gilt aber nicht mehr beim Eintritt des Più Allegro, in welchem wir uns die Bewegung vielmehr ganz stramm und gleichmäßig festgehalten denken.

An dem Vortrag des nun folgenden wunderbaren Andante werden oberflächliche Spieler immer kläglich scheitern müssen; — ich habe es einmal von Liszt sehr tiefsinnig ausführen gehört. Bei der Bezeichnung: „Andante con moto“ wird man sich die Bewegung mehr als $^{3}/_{8}$ denken müssen, denn ich glaube nicht, daß sie, dem Charakter des Satzes entsprechend, schneller zu nehmen sein wird als $\frac{}{4} = 50$. Das Thema nun ist sehr ruhig, mit gemessener Würde zu spielen und nur bei den mit < > bezeichneten Stellen darf der Ausdruck ein warmer werden, hier aber auch sehr. Bei der ersten Synkopen-Variation beruht die Kunst des Vortrags vornehmlich in der Freiheit der Bewegung, welche man den Sechzehntel-Synkopen geben muß, und welche wir so charakterisiren möchten, daß wir uns die Stelle: Takt 1 bis 4 so ausgeführt denken, als ob zwischen dem ersten und dritten Sechzehntel ein leichtes Anhalten stattfände, die Stelle: Takt 4 aber und die folgenden analogen etwas beschleunigt gespielt würden; der nachschlagende Baß muß eben so mit vollem, singendem Ton gespielt werden, wie die vorangehende Oberstimme mit kurzem, trockenem Akzent.

Die zweite Variation ist im Vortrag eben so ruhig zu halten, wie die dritte, gleichmäßig im Tempo, und so viel auch dabei zu beachten ist, so fühlt man sich doch nicht gedrungen, etwas darüber zu bemerken.

Von dem Finale dieser Sonate gilt, was von jenem der D-moll-Sonate bemerkt wurde, es wird gemeiniglich im Tempo überjagt und trotz der ausdrücklichen Bezeichnung: Allegro, ma non troppo im Presto-Tempo gespielt; ich habe es wenigstens sowohl von Liszt (wahrhaft skandalös), als auch von Klara Schumann, Anderer nicht zu gedenken, in solcher Weise ausführen gehört; man meint dadurch den leidenschaftlichen Ausdruck der Komposition zu erhöhen und er wird dadurch abgeschwächt, weil entadelt. Das Stück ist nur in einzelnen Partien al furioso zu behandeln, da dieser Ausdruck keineswegs (wie bei Beethoven überhaupt selten) vorherrscht, sondern der Grundton des Ganzen vielmehr ein kontemplativ-elegischer ist und die leidenschaftlichen Partien (einzelne, wie den Schlußtheil ausgenommen) mehr den Ausdruck dumpfen Grollens als rasenden Tobens an sich tragen sollen.

Das Haupttempo möchten wir mit: M. M. $\frac{}{4} = 112$ feststellen. Die Schläge, mit denen der Satz beginnt, sind markig und gemessen auszuführen, die folgende einleitende Figur mag mit dem crescendo ein wenig präcipitirt werden; mit dem Eintritt der thematischen Figur (4. System, 2. Takt) tritt ein ruhiges, festes Tempo ein; die Interjektion (System 5, 4 und 5. Takt u. s. w.) muß nicht leidenschaftlich hastig, wie ein Blitzstrahl herniederfahren, sondern nur wie sanft aufzischendes Wetterleuchten in den Wogenschlag des Meeres herein dämmern; die Viertel in der Oberstimme in der nächsten vierzehntaktigen Periode sind ja mit Nachdruck, mit einer gewissen Schwere hervorzuheben, so daß man sogar ein ganz wenig auf ihnen verweilt, denn sie müssen singen, sie müssen klingen, wie eine über dem Wasser ertönende einsam klagende Geisterstimme. Von hier an möge nun wohl allmählich der Ausdruck etwas leidenschaftlicher, die Akzente etwas schärfer werden. Aber der Ausdruck heftiger Leidenschaftlichkeit soll unseres Erachtens erst bei der Stelle: Seite 19, 3. System, 5. Takt u. s. w. eintreten; das bisher mehr gebundene, verhallene Feuer mag nun entfesselter hervorbrechen. Wir lassen es an diesen Andeutungen genügen, nur ein paar Worte noch über den Schlußabschnitt hinzufügend. Was wir früher über das einzuhaltende Maß der Bewegung und des Ausdrucks sagten, fällt nun hier freilich weg, und der Spieler darf, ja soll den Gischt der Wogen so hoch emporschäumen lassen, als er nur irgend vermag; in seiner Anforderung an den Spieler geht hier Beethoven bis an die äußerste Grenze der Ausführbarkeit, denn diese letzten Abschnitte in dem Tempo und zugleich mit der Kraft auszuführen, wie man sich dieselbe vorstellen mag (wir denken uns die Bewegung: $\frac{}{4} = 160$ im letzten, im vorhergehenden Abschnitte noch schneller), wird nicht allzu Vielen gelingen.

Sonate caractéristique. op. 81.

Les adieux, l'absence et le retour.

Welch eine schlichte Herzlichkeit pocht in jedem Pulsschlag dieses Gedichtes. So gar nichts Romantisches darin. Alles schlichte, lautere Empfindung, gehoben in den Aether reinster Geistesverklärung. Wie treu und einfach in der Form bei aller charakteristischen Erfüllung; von wie feinem, tiefem, hinreißendem Ausdruck in jedem Zug und doch fern von jeder Ueberschwenglichkeit. Mit den Klängen des Waldhorns beginnt die Komposition. Von welcher Anmuth sind die Figurationen, mit

welchen sie der große Tondichter gegen den Schluß des ersten Satzes hin erst in der Tiefe, dann in der Höhe begleitend umspielen läßt. Wie entzückend ist das nachahmend wechselnde Hörnerspiel in den folgenden Takten mit dem (um mit Ulibischeff zu reden) „chimärischen“, an die bekannte Stelle in der „Eroica“ erinnernden Einfall, die Harmonie der Dominante und der Tonika zusammenklingen zu lassen. Die Ausbreitung der Harmonie in der tiefsten Baßlage und die sich nach der höchsten Höhe aufwärts bewegende, darüber hinsäuselnde, sehnsüchtig verhallende Violinfigur in den nächsten Takten mit den darauf folgenden, kurz und resolut abbrechenden zwei Akkorden (der Dominante und Tonika), welch eine Fülle von Poesie liegt in dem Schlusse dieser wundersamen Tondichtung, wie wahr und tief ist jeder Ton empfunden und gedacht: mit wahrhaft ätherischer Zartheit und doch ohne Empfindelei, ohne die geringste Spur von Raffinement.

Es ist an dem Andante, welches diesem ersten Satze folgt, merkwürdig, daß es bei weitem nicht die Tiefe anderer Beethoven'scher Adagios, vielmehr ein gewisses herbes, ein Hinabsteigen in die Tiefe der Empfindung mehr vermeidendes, als sie aufsuchendes Wesen hat, ja der Komponist tändelt manchmal mit seiner Empfindung, wie er sonst fast nie thut, es scheinen aber diese Tändeleien nur die frohe Zuversicht des baldigen Wiedersehens ausdrücken zu sollen. Diese frohe, heitere Zuversicht bildet auch den Grundton der sinnigen, kleinen Komposition. Sie drückt den Zustand ruhiger Kontemplation aus, die zwar des Abwesenden mit leisem Schmerz gedenkt, hin und wieder eine ängstliche Besorgniß verräth, wie es ihm wohl in der Ferne ergehen möge, aber die Zuversicht hat, daß auch der ferne Geliebte mit treuem Gemüthe des schmerzlich Bewegten gedenkt und sich an der Gewißheit labt, ihn bald und fröhlichen Muthes wieder zu sehen. Vorahnendes Lauschen drücken die letzten Takte aus.

Und da ist er! Welches Aufjauchzen, welch stürmischer Jubel! Wie reizend das nun folgende Hin- und Widerspiel der Fragen und Antworten, des bald unruhig plaudernden, dann wieder geheimnißvollen Erzählens, unterbrochen bald von stürmischem Aufwallen der Empfindung, bald von der stilleren, seligen Freude, sich wieder Aug' in Aug' zu sehen. Eine entzückende Dichtung!

Im ersten Satz kommt viel darauf an, den nicht lyrisch leidenschaftlichen, sondern ruhig epischen Ton der Komposition zu treffen und festzuhalten. Das Zeitmaß möchte zu nehmen sein nach Mälzel'schem Metronom ♩ = 84. In den Takten, welche im ersten Theil nach der Dominante überleiten, müssen die leichten Viertelnotenschläge in der Oberstimme (ges und f) mit besonders feinem, eigenthümlichem, von richtigem Pedalgebrauch unterstütztem Akzent gespielt werden. Die ganze so überaus geistvolle und tiefschöne Entwicklung des zweiten Theiles bis zur Wiederkehr des Themas wird man am richtigsten vortragen, wenn man sich auf das genaueste an die Bezeichnungen des Komponisten hält, den nicht angegebenen, aber nicht leicht zu verfehlenden Pedalgebrauch ausgenommen; kaum wird nöthig sein, zu erinnern, daß der letzte Takt vor der Wiederkehr des Themas sehr ritenuto und pesante gespielt werden muß, worauf das Thema selbst wieder resolut und mit fester Bewegung einsetzt. Sollte es ferner nöthig sein, zu erinnern, daß die schon früher gedachten, das Hornmotiv begleitenden Baß- und Violinfigurationen ja recht ruhig vorgetragen werden? Die geringste Hast oder gar auch nur eine Spur von virtuosenhafter Brillanz würde den Sinn, die keusche Innerlichkeit dieser Stelle gänzlich zerstören. Was nun jene Stelle betrifft, wo Beethoven das in Violin und Baß sich ablösende Hornmotiv so eigenthümlich in einander klingen läßt, so ist wohl auch hier kaum nöthig, ausdrücklich zu bemerken, daß die Quinte der Dominante ziemlich voll (nicht forte) angeschlagen und durch das Pedal fortgehalten werden muß, die abfallende Harmonie der Tonika aber leise in sie hineinzuklingen hat. Merkwürdig ist es, daß Beethoven in dieser ganzen Stelle nicht die geringste Bezeichnung einer Tempoveränderung angegeben hat, und doch ist es ganz undenkbar, daß diese ganze die letzten 33 Takte umfassende Stelle in der ursprünglichen Allegrobewegung gleichmäßig fortgespielt werden sollte, vielmehr muß die Bewegung von dem einstimmigen Auftreten des Hornmotivs an nothwendig immer mehr abnehmen, so daß die vorletzten drei Takte nur noch Adagio (d. h. etwa ♩ = 104) und nur die letzten zwei Takte mit ihren resoluten, trocken abbrechenden Akkordschlägen wieder im ursprünglichen Tempo zu spielen sind.

Ueber den Vortrag des Andante enthalte ich mich jeder näheren Erörterung, denn auch darauf aufmerksam zu machen wird so ziemlich überflüssig sein, daß die zweimal vorkommende Vier- und Fünfundsechzigstelarabeske in der Oberstimme ja nicht überstürzt, sondern nur eben genau im Tempo mit leichtem Anhalten der letzten beiden Zweiunddreißigstel vorgetragen werde.

Der letzte Satz kann in der That kaum in zu lebhaftem Zeitmaße (etwa M. M. ♩ = 94) vorgetragen werden. Aufmerksam zu machen ist besonders auf die so überaus eigenthümlich und fein gedachte Stelle, welche der Einleitung in die Dominante folgt. Diese kurzen Viertelschläge hat Beethoven mit staccato und zugleich mit sforzando bezeichnet, und überdies den Pedalgebrauch ausdrücklich angezeigt: ganz so wie Beethoven diese Stelle bezeichnet, ist sie natürlich auch zu spielen, doch deutet schon das „sforzando“ darauf hin, daß sich mit dem staccato der Schläge doch sogleich auch ein gewisses pesante verknüpfen muß und die Stelle mit einem gewissen Nachdruck zu spielen ist, während die darauf folgende mit ihrem vogelartigen Gezwitscher einem heimlichen Flüstern gleichen muß. Jene Stelle scheint nur ein gewichtiges, ernst besorgtes Fragen auszudrücken, worauf diese die zärtlichst beschwichtigende Antwort ertheilt und die nun folgende die seligste Gewißheit innigen Einverniehmens ausspricht, die denn auch gleich wieder in lauten Jubel ausbricht. Welch süßen Reiz athmet nun die ganze, im Vortrag etwas ruhiger zu haltende Entwicklung des zweiten Theiles, diese himmlischen Uebergänge nach den weichen und heiteren Tonarten H- und G-dur, dieses zarte, ja zärtliche Wechselspiel.

Ich wüßte nichts weiter zu bemerken, was nicht ohnedies alles auf das Deutlichste in Noten und Zeichen ausgedrückt zu lesen stünde. Ein leichtes crescendo in den ersten vier Takten der mit poco Andante bezeichneten Stelle wird der Spieler ohnedies nicht versäumen und dann mit der Rückkehr der Bewegung in die Tonika — gleichsam von neuem beginnend — auch wieder mit piano einsetzen.

Beiträge zur Theatergeschichte.

VIII.

Briefe und Theater-Regie. Berichte Beck's, nebst den darauf erfolgten Resolutionen Hrn. v. Dalberg's. (1797—1801.)

Nach der schönen Beck-, Beil- und Iffland'schen Periode, wo jedes Mitglied zur Vollendung des Ganzen mit Freuden beitrug, war in den neunziger Jahren am Mannheimer Theater ein Zustand von Dissolution und Anarchie eingetreten, welcher die Stellung eines Regisseurs zu einer sehr peinlichen machte. Wie sehr Beck zu kämpfen hatte, ein nur halbwegs geordnetes Theaterverfahren einzuführen, wie er einerseits mit dem bösen Willen Einzelner, andererseits mit den äußerst beschränkten pekuniären Mitteln des Theaters schwere Kämpfe bestand, wird bei Durchiesung seiner Regieberichte klar und erfüllt mit Hochachtung für den Mann, dessen fester Wille der schrankenlosen Ungebundenheit der meisten Mitglieder gegenüber stand. Selbst Hr. v. Dalberg erscheint nur Rath begehrend, selten spendend. Die strikte Oekonomie, welche die Verwaltung nothwendig begehrte, und nach welcher 33 fl.. um ein neues Theaterstück in Scene zu setzen, schon als Aufwand erschien, kommt uns in einer Zeit, wo Tausende zur Ausstattung einer neuen Oper verschleudert werden, beinahe ehrwürdig vor.

3. Jänner 98.

Zu „Kora in Spanien“ sind einige Ergänzungen, vielleicht Anschaffungen nöthig, ich denke aber sie werden gering sein und sind in so ferne nicht unzweckmäßig, als sie zu der sehr abgerissenen altdeutschen Garderobe Ergänzung zugleich mit dienen. Das Ganze beträgt vielleicht 33 fl.

Beck.

Den 24. Jänner 98.

Ich habe alle erdenkliche Mühe und Fleiß aufgewandt, Gruppen und coups de Théatre angeordnet, manche Scenen und Rollen wohl acht bis zehn Mal probirt, um dem gestrigen Stücke Beifall zu verschaffen.

Die drei letzten Akte sind interessant, es hat mir auch gefallen. Ihre gute Anordnung und Ihr so ganz vortreffliches Spiel trugen das Meiste dazu bei.

Die Kosten der Kleider betragen nicht einmal drei Karolin. Das Ganze war so ziemlich; daß die Ritter keinen Geschmack hat, ist eben so schlimm, als daß sie im Affekt wie ein Schoßhündchen bellt!

Diese Oekonomie ist vortrefflich und sehr nöthig.

Das ist leider wohl wahr.

Laroche war fatal.

Dalberg.

Schlimm ist's, daß die Theile die zum Ganzen wirken sollen, selten das beobachten was vorgezeichnet und verabredet ist!

So ging gestern der Vorhang viel früher auf, als bestimmt war, denn nach der Verabredung mit Kapellmeister Franzl sollte ein

Adagio von Vogler voraus kommen und das Stück einleiten, bei der Untersuchung ergab es sich, daß Hr. Marconi (Orchestermitglied) sich abermals avisirt hatte, gegen Ordre das Zeichen zu geben! Dieser an sich sehr geschickte Musikus verdirbt durch seine italienische Malice und seinen bösen Willen mehr als er gut macht! u. s. w. Beck.

Dieser Mensch sollte doch wohl zur Subordination gebracht werden können.

Dalberg.

Den 1. März 98.

Unter den in beiliegender Anzeige angegebenen nöthigen Kleidungsstücken, muß man nur das unentbehrlichste vor der Hand auswählen.

Dies wäre:

1) Ein Kammertuch Chemise für Mad. Ritter zu mehreren Rollen . 17 fl.

2) Schwarzes Leibchen für Mad. Nikola als Marcelline . . 5 fl. 30 kr.

3) Taffet zur Verzierung der Kleider der Griechin in Susanne . . 3 fl. 30 kr.

NB. Wenn anders der gewaschene Flor nicht brauchbar gefunden wird.

4) Statt zehn Stück neuen spanischen und altdeutschen Bauernkleidern will ich vor der Hand nur sechs vorschlagen . . . 33 fl.

5) Statt sieben neuen Frauenzimmer-Kleidern vor der Hand nur vier 22 fl.

6) Das Collet für Mordy 5 fl.

Zusammen 86 fl.

Beck.

Dieser Anschlag wird hiemit mit 86 fl. genehmigt, falls er nöthig ist. Ich beschwöre Sie zur Oekonomie der Garderobe, es thut sonst in der That nicht gut.

„Figaro" ist ja so oft gegeben worden, wozu dieser Aufwand, welcher in zwei Vorstellungen nicht herauskommt?

Uebrigens überlasse ich's Ihnen zum Besten.

Dalberg.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

8. — 14. Mai: „Der Sonnwendhof". — „Ein Attaché". — „Karl der Zwölfte auf der Heimkehr". — „Ein verarmter Edelmann". — „Die Journalisten". — „Die Veilchen", L. in 1 Akt von Eschenbach und „Die Ehestands-Invaliden", L. in 3 Akten nach Dumanoir und Lafargue von J. Lehmann, beide neu (2 Mal).

Abermals finden wir das Burgtheater in Konkurrenz mit einem unserer Theater zweiten Ranges. „Die Ehestands-Invaliden" gehören, wie der „Attaché", zu jenen Stücken, welche das Burgtheater von Paris aus noch leidlich frisch bezieht, hier jedoch nicht ungern einen oder zwei Winter liegen läßt, wahrscheinlich in der Meinung, daß sie durch's Liegen besser werden. Es rührt dies zum Theil auch von dem angenehmen Bewußtsein her, daß keine andere Bühne es wagen dürfe, Novitäten, die das Burgtheater „in Vorbereitung" hat, aufzuführen. Die beiden genannten Stücke dürften nun den Beweis des Gegentheils geliefert haben, und wir bedauern dies nicht, in der Erwartung, daß künftighin das Burgtheater schneller und strenger mit sich zu Rathe gehen werde: ob das betreffende Stück überhaupt zur Aufführung auf diesen Brettern geeignet sei, in welchem Falle die Mode-Novität — denn um eine solche handelt sich's in solchen Fällen zumeist — eben auch ganz frischgebacken aufgetischt werden möge.

Bei den „Ehestands-Invaliden" wäre unseres Erachtens die Frage eher zu verneinen gewesen. Das Stück schildert eine leidlich häßliche Seite des sozialen Lebens der Gegenwart. Es thut dies nicht ohne Humor, wie namentlich der zweite Akt mit seiner lebendigen Reihenfolge höchst komischer Scenen, — und auch nicht ohne bühnliche Gewandtheit, wie die leichte, rasche Abwickelung der Intrigue im dritten beweist. Es fehlt darin aber, wie uns dünkt, an der richtigen Einsicht über die Grenzen des Komischen und an irgend welchem anmuthenden Gegensatze zu dem widerwärtigen Hauptthema. Der soziale Schmutzfleck — das Ehestands-Invalidenthum — macht sich breit, und der junge Ehemann, der Nicht-Invalide, taugt eben so wenig als seine neununddreißigjährigen Kollegen. Die Schilderung springt dabei jeden Augenblick theilweise in's Possenhafte, ohne doch soweit in letzterem Elemente heimisch zu sein, um hier einen häßlichen, dort einen übertriebenen Zug eben durch die größere Lizenz des Possenhaften entschuldigen zu können.

Das Publikum verhielt sich den „Ehestands-Invaliden“ gegenüber völlig passiv. Es lachte mitunter, ließ sich so zu sagen mitgehen, applaudirte aber fast gar nicht.

Die Darstellung — im Kaitheater bekanntlich eine sehr gelungene — war im Burgtheater theils noch besser, theils, wo sie schwächer war, doch in feinere Formen gehüllt. — Die Hauptrollen: Baginet, die lebenslustige Schwiegermutter und Pomard, wurden von Hrn. Fichtner, Fr. Haizinger und Hrn. Meixner im obenbezeichneten Sinne sehr befriedigend gespielt. Bei Hrn. Fichtner konnten wir uns indessen des Gedankens nicht erwehren, daß im Bereiche des neueren wie des älteren Repertoirs manche Aufgabe für ihn passender und seiner eminenten Darstellungsgabe würdiger gewesen wäre, als jener Baginet. — Die übrigen Rollen waren durch Fr. Gabillon, Frl. Baudius, die HH. Baumeister, Arnsburg, Herzfeld, Schöne und Fricke entsprechend besetzt.

Die dem oben besprochenen Stücke vorangegangene Novität: „Die Weichen“, ist eine ziemlich artig beginnende Blüette ohne rechte Durchführung und ohne wirksamen Abschluß. Die Unsittlichkeit der stereotypen geselligen Lügen-Phrasen, im Gegensatze zu den blosen Höflichkeits-Redensarten, ohne welche nicht leicht ein gesellschaftliches Band bestünde, wird da in übertriebener Form an zu einfältigen Personen demonstrirt. Die gewählten Beispiele ruinirten die Wirkung der guten Lehre. Das Publikum blieb kalt. Frl. Baudius nahm sich übrigens der Hauptrolle mit Wärme an und Hr. Sonnenthal sekundirte sehr hübsch. Hr. Arnsburg dagegen hätte vielleicht von Anfang an den Umstand stärker markiren sollen, daß der „langweilige“ Baron doch nicht blos langweilig, sondern, wie sich am Schlusse zeigt, auch ein guter Mensch ist. Fr. Haizinger und Fr. Peche hätten, unserer Meinung nach, ihre Rollen mit einander vertauschen sollen.

Operntheater.

24. April — 14. Mai: „Wilhelm Tell“. — „Lalla Rookh“ (2 Mal, einmal Fr. Pauli-Markowitz Mirza a. G. — „Die verwandelten Weiber“ (2 Mal). — „Robert der Teufel“ (2 Mal, Alice: Fr. Fabbri-Mulder, Helene: Frl. Friedberg a. G.) — „Margarethe“ (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Beck statt „Don Juan“ eingeschoben). — „Wanda“ (2 Mal). — „Hernani“ (Elvira: Fr. Fabbri-Mulder a. G.) — „Monte Christo“ (3 Mal). — „Fidelio“. — „Lohengrin“. — „Der verliebte Teufel“ (2 Mal). — „Der Freischütz“. „Die Hugenotten“ (Königin: Fr. Pauli-Markowitz a. G.) — „Rigoletto“ (Gilda: Fr. Pauli Markowitz a. G.) — (In sämmtlichen obgenannten Balleten: Frl. Friedberg a. G.)

In den letzten drei Wochen ist im Operntheater viel vor sich gegangen und doch ist wenig zu berichten. Die starke Gastspiel-Bewegung, die wir zu verzeichnen haben, ist nicht so sehr ein Beweis lebendiger Thätigkeit, als vielmehr ein mehrfacher Nothbehelf gegen erwartete und unerwartete Ausfälle. Mit dem Ballet hat es wohl seine guten Wege: während Frl. Couqui's Abwesenheit nimmt Frl. Friedberg die Aufmerksamkeit der fachkundigen Balletfreunde und des größeren Publikums erfolgreich in Anspruch. Anders — und zwar mißlich genug — steht es mit der Oper. Fr. Dustmann und Hr. Ander sind, ohne daß es ihnen möglich gewesen wäre ihr Repertoir im Laufe des Winters irgendwie zu bereichern (der verunglückte „Templer und Jüdin“ kann füglich nicht gerechnet werden), allein nur durch die Proben zu „Tristan und Isolde“ so erschöpft, daß ihre Thätigkeit eine auffallend seltene und unsichere geworden ist. Dazu kam noch in letzter Zeit ein wiederholtes Unwohlsein des Hrn. Beck, eine ernste Krankheit des Frl. Bettelheim, kleine Unpäßlichkeiten der HH. Dragler, Schmid, Walter, Hrabanek, Neumann, der Abgang der Fr. Schäfer-Hoffmann und der Urlaub des Frl. Liebhart, um das Bild unserer ziemlich trostlosen Opern-Gegenwart zu vervollständigen.

Mittelst Gastspiele und einiger Neubesetzungen wurde dem abzuhelfen versucht. Fr. Fabbri-Mulder wurde für eine größere Anzahl Gastrollen hier behalten, als ursprünglich wohl bestimmt gewesen und als nach den bescheidenen Erfolgen ihrer ersten Debüts erwartet werden konnte, und Fr. Pauli-Markowitz gastirte im Koloraturfach, in welchem auch Frl. Kropp Gelegenheit fand sich einige Male zu versuchen. Frl. Kropp ist damit bis jetzt nicht eben glücklich gewesen. Fr. Pauli gefiel so ziemlich als Mirza in „Lalla Rookh“, weniger in den „Hugenotten“, und wieder etwas mehr in

„Rigoletto“. Sie soll nach den Ferien zu einem neuerlichen Gastspiel zurückkehren, Fr. Fabbri desgleichen, und zwar auf die Dauer der ganzen nächsten Saison, eine Aussicht, die vielleicht den Befürchtungen der Direktion einige Erleichterung, dem Publikum aber keine sonderliche Freude gewährt, denn Fr. Fabbri gehört entschieden zu den feuerfesten, sogenannten Repertoirsängerinnen, mit deren Leistungen die Direktionen mehr Ursache haben zufrieden zu sein, als das Publikum, falls letzteres sich zu Anforderungen spezifisch künstlerischer Natur versteigen will.

Auf dem Balletfelde feiert, wie gesagt, Frl. Friedberg nachhaltige Erfolge, was nach Frl. Couqui nicht wenig bedeuten will. Ihre Haydée in „Monte Christo“ war eine sehr bemerkenswerthe Leistung, in Betreff der fesselnden Sorgfalt und Lebendigkeit des dramatischen Ausdrucks, wie der eben so feinen als kräftigen Durchbildung ihres Tanzes. Nicht so allseitig befriedigend war ihre Urielle im „Verliebten Teufel“. Das dämonische Element trat zwar momentan in drastisch anregender Weise hervor: dagegen vermißten wir an dem kosmopolitischen Verführungspas die stufenweise Steigerung in Rhythmus, Tanzbewegungen und mimischem Ausdruck. Auch in Frl. Friedberg's übrigen Pas war diesmal nichts hervorragend Bemerkenswerthes.

Unter den Tänzerinnen zweiten Ranges machen sich in letzter Zeit — begünstigt durch gelegentlich vortheilhaftere Beschäftigung — Frl. Jatsch und Frl. Lamare beifällig bemerkbar. Die letztere verräth entschiedene Fortschritte auf Grundlage einer guten Schule. Auch Frl. Jatsch bewährte sich in einigen Pas als eine Anfängerin, welche zum stylvoll-graziösen Tanze glückliche Anlagen besitzt; freilich aber müßte sie der Neigung, Frl. Roll's kühne Sprünge nachzuahmen — einer Neigung, die sich in dem „Pas des bouquetières“ („Monte Christo“) in wahrhaft abstoßender Weise kundgab, — ein für allemal entsagen.

Kaitheater.

13. Mai, zum ersten Male: „Drei Freunde und ein Rock“, Vaudeville-Posse in 1 A. nach Paul de Kock von O. Stoß, Musik von Stenzl. — „Hoffen und Harren“, Schwank in 1 A. von Grandjean. — „Prinz Eugen der edle Ritter“, vaterländische Operette in 1 A. von Erik Rebl, Musik von Konradin. Benefice der Fr. Grobecker.

C. — Abgesehen von dem trotz 35° Réaumür in gedrängter Anzahl erschienenen Publikum, hatte sich Fr. Grobecker diesen Abend schon dadurch selbst ein Benefice angethan, daß sie uns nichts weiter als ein kleines Röllchen in der Rebl'schen Operette zum Besten gab. Uebrigens ist die Partie des Spielmann's Guntram immerhin das Beste des im Ganzen recht unbedeutenden Werkes und wußte sich die beliebte Künstlerin derselben mit ihrer stets taktfesten Grazie zum lauten Ergötzen des Publikums zu entledigen. Namentlich das hübsche Liebeslied fand gerechten Beifall. Der Stoff, ein um den mythischen Dichter des Eugenliedes geranktes Abenteuer mit Eifersuchtsscenen, gepreßten Liebhabern und einer frischen, von Frl. Fischer anmuthig dargestellten Marketenderin, zeigte wieder einmal recht anschaulich, wie nahe der Oberfläche die Goldkörner wahrer Poesie in unserer vaterländischen Geschichte geborgen liegen; mit etwas feinerem historischem Sinn wäre daraus auch ohne bengalische Beleuchtung und sonstigen Spektakul etwas Würdigeres zu machen gewesen, als es hier geschehen ist. Die tüchtige Verarbeitung des „Prinz Eugenius“ trug dem Komponisten am Schluß einen Hervorruf ein. Im Uebrigen hätten wir die Musik weniger lärmend gewünscht; wir befanden uns ja doch im österreichischen und nicht im türkischen Lager.

Im geraden Gegensatze zu Fr. Grobecker könnte Hr. Ascher von seinen Beiträgen zu dem Abend sagen: „Ihr habt mich weidlich schwitzen machen!“ Es war hauptsächlich sein Verdienst, wenn die mäßige Stoß'sche Vaudeville-Posse und der artige Schwank von Grandjean das Publikum in angeregtester Laune erhielten. Der Versuch des Frl. Jaritz im ersten Stück war ein recht unglücklicher. Frl. Jaritz hat durchaus keine Mittel für diese Bühne. Neben Hrn. Ascher hatten im zweiten Stück besonders Hr. Knaack und Frl. Zöllner Gelegenheit, in ihren Spezialitäten zu glänzen. Dieses Stubenmädel des Frl. Zöllner ist in der That eine der unübertrefflichsten Genrefiguren, die wir gesehen. Auch Hr. Treumann wußte seiner unbedeutenden Partie des Hellgut einige höchst komische Seiten abzugewinnen. Nicht zu vergessen des ebenfalls typischen Hausmeisters des Hrn. Küstner.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Repertoir der k. Bühnen. „Die Zauberflöte". Fr. Petipa. „Giboyer's Sohn".) Im k. Schauspielhause beginnt die Thätigkeit bereits merklich zu erlahmen. Neuigkeiten sind nicht mehr zu erwarten; „Mylord Carlouche" ist nach einer Probe schnell zu den Todten geworfen. Die Oper brachte Mozart's „Zauberflöte" mit Frl. Santer (Pamina) und Hrn. Lindeck (Sarastro) als Gästen. Fr. Maser figurirte nur als Königin der Nacht, denn ihre beiden Arien blieben fort! Frl. Santer erfreut sich einer wohlklingenden Stimme, im Spiel und in der Auffassung kündigt sich überwiegend die Anfängerin an, die man eine Leanore in Beethoven's „Fidelio" durchaus nicht singen lassen dürfte. Hrn. Lindeck's Organ ist kräftig und geschult, obgleich ihm zu dergleichen Partien eine ausreichende Tiefe fehlt. Sein Marcel („Hugenotten") war nicht störend, wogegen Hr. Bachmann (Raoul) mit einer ausgiebigen Stimme zu roh auf Effekt spekulirte. Im Ballet, beim Gastspiele der Fr. Petipa, demonstrirte das Publikum gegen die viermalige zum „Markt" angebogene Beilage „Gute Nacht, Herr Pantalon" — durch Abwesenheit. Auf des Königs direkten Wunsch tanzte Fr. Petipa noch viermal, darunter als Mazurka in der „Weibertur", bei gleichem Enthusiasmus. Frl. Couqui tritt als Gisela in den „Willy's" auf. — In der Wilhelmstadt gefiel Klerr's „Böse Nachbarin" mit Frl. Schramm, Berla's „Zigeuner" mit Hrn. Mittell, so wie Suppé's „Zehn Mädchen und kein Mann" mit Frl. Härting. — In der Victoria bewundert man die Kraftsprünge der Beni-Zoug-Zaug, die aber mit den bisherigen der Direktion Cerf nicht im Geringsten zu vergleichen sind. Neu: „Giboyer's Sohn", nach Augier. — Bei Wallner: „Wie man Feuer lächt"; „Sie soll nicht heiraten" (Beide durchgefallen); „Gräfin Guste"; „Sie erlauben Madame!" — Bei Meyfel Gast: Hr. Jung, Frl. Koch. Die Sommertheater öffnen sich.

A. G. **Braunschweig.** („La Revue". Die Reklame.) Die Oper „La Reale" von Gustav Schmidt, Text von Ch. Birch-Pfeiffer, hat hier wenig Anklang gefunden. Während der Text sehr lebendig und dramatisch ist, hält sich die Musik in einer fragmentarischen, kaum hie und da von hübschen Einzelheiten unterbrachenen Style. Bei Gelegenheit dieser Oper wird uns Braunschweigern ein prächtiges Exempel von Dreistigkeit der Reklame geboten, denn obgleich sehr viele auswärtige Theater- und Musikzeitungen der gläubigen Welt von den glänzenden Erfolge derselben berichten, wissen wir hier am Orte sehr gut, daß sich „keine Hand gerührt" hat. Irgendwo wurde sogar der große Erfolg der dritten Aufführung ausposaunt, während die zweite kaum verklungen war. Dabei wird allenthalben die eingelegte Balletmusik vom hiesigen Balletdirigenten Jabel herabgesetzt und als unpassend bezeichnet. Zugegeben, daß die ohnehin eintönige Oper durch die geräuschvolle Einlage beeinträchtigt wurde, so ist doch nicht zu leugnen, daß der saktische Erfolg der Oper noch geringer gewesen, wenn die lebhaft anregende Tanzmusik weggeblieben wäre. War die Einlage unpassend, so ist der Kapellmeister zu tadeln, der sie gestattete. Unsere neue Koloraturfängerin Fr. Beringer hat als Amina in der „Nachtwandlerin" debütirt, und mit Recht sehr gefallen. Als Orsina in „Lucrezia Borgia" gastirte eine Anfängerin, Frl. Harken, die wahrscheinlich ebenfalls engagirt wird. — Im Schauspiel ist Frl. Rautenberg mit Blumen und Kränzen zum Abschied ausgezeichnet worden; ihre Nachfolgerin, Frl. Schnets von Stettin, hat als Alwina Weiß im „Störenfried" debütirt.

W. K. **Brünn.** (Das zweite Konzert des Musikvereines.) Die zu schnelle Aufeinanderfolge der Musikvereins-Konzerte ist zwar durch den Umstand gerechtfertigt, daß man den gründenden und beitragenden Mitgliedern von den statutenmäßig jährlichen vier Konzerten das zweite noch in dieser Saison bieten wollte, hatte aber andererseits einen ungünstigen Einfluß auf die Zusammenstellung des Programmes. Die zu kurze Zeit, welche zum Studium übrig blieb, wurde zum theilweise richtigen Vorwand genommen, die durchaus nicht zu billigende Wahl von kleineren Pieces zu entschuldigen und die projektirte Aufführung eines größeren Oratoriums erst auf die nächste Herbstsaison mußte verschoben werden. — Das Programm des zweiten Konzerts enthielt diesmal sechs Nummern und zwar: 1. Ouverture zu „Rosamunde" von Schubert; 2. Recitativ und Arie aus „Acis und Galathea" von Händel; 3. a) „Schön Rohtraut" gemischter Chor von Schumann, b.) „Frühlingsdrang", gemischter Chor von Reineke; 4. Duett aus „Titus" von Mozart; 5. Chor (Nr. 8) aus dem „Alexanderfest" („Timotheus") von Händel; 6. Symphonie in A-moll (Nr. 3 op. 56.) von Mendelssohn. Die Wirkung der Mendelssohn'schen Symphonie war eine mächtige. Ueber die Aufführung im Ganzen kann selbst bei höheren Anforderungen nur Lobenswerthes gesagt werden. Meist genaues Beabachten der musikalischen Nuancen, aufmerksames Hervorheben der Gegensätze, wenn auch mitunter zu starkes Hervortreten einiger Instrumente, ein besonders gesanglicher Ton in der Violine zeigen erfreuliche Fortschritte. Daß der Dirigent die Tempi namentlich im letzten Satze gegen die Metronom-Bezeichnung etwas langsamer nahm, ist gerade nicht zu tadeln, denn nach meiner Ansicht kann es nicht schaden, wenn die rapiden Mendelssohn'schen Tempi theilweise straffer gehalten werden. — Die Ouverture zu „Rosamunde" kam mir als ein ziemlich seichtes Tonwerk vor, welches in ganz gewöhnlichen Floskeln ein überdies ziemlich triviales Motiv im Allegro durchführt. Man sieht, der Meister der Lieder fühlte sich mit wenigen Ausnahmen, bei der Instrumentalkomposition nicht auf seinem Felde. Das Orchester war bei der Exekutirung zu stark. — In dem sehr zarten Schumann'schen Chor „Schön Rohtraut" waren die frischen Sopranstimmen unserer Damen sehr wirksam; eine größere Sicherheit wäre dem Chore von Reineke zu wünschen gewesen. — Für Händel's Werke sind die Kräfte noch nicht gehörig geschult und wenn auch in dem Chore aus „Timotheus" im ersten Satze unser mitwirkender braver Männergesangverein eine seltene Kraft entfaltete, so fehlte es im Allegro an den sicheren Einsätzen, besonders im Tenor und Alt. — Solostücke können bei so großartigen Werken nie eine besondere Wirkung erlangen. So wurde zwar die Arie aus Händel's „Acis und Galathea" — beiläufig bemerkt eine Komposition, welche unserem, diesen Meister nur den Namen

nach kennendem Publikum sehr sonderbar vorkam, — richtig gefunden und auch das Duett aus „Titus“ (und zwar Nr. 1 aus dem ersten Akte) von zwei Damen mit Fleiß vorgetragen, beide konnten aber nicht besonders erwärmen. — Die Dirigenten HH. Budischofsky und Debois sind mit Anerkennung zu nennen. — Der Verein wird nun einige Wochen Ferien halten und im Laufe des Sommers zwei klassische große Messen aufführen, die nächste Konzertsaison aber erst im Monate Oktober eröffnen.

F. — **Prag.** (Hrn. Ascher's Gastspiel. — Das Neustädter Theater.) Der erste Gast der diesjährigen Saison war Hr. Ascher, der vom 19. April bis 1. Mai sechsmal auftrat. Er gab keine einzige größere Rolle, wenn man nicht etwa den Arthur von Marsan in „Man sucht einen Erzieher“ für eine solche nehmen will, sondern lauter kleine Chargen in leichten Bluetten. Freilich in diesen einaktigen Stückchen gerade entwickelt Hr. Ascher eine wahrhaft virtuose Tüchtigkeit. Er ist es, der die Rolle trägt, ja vielmehr sie völlig umschafft und ihr eine Fülle von Witz und sprudelnder Laune verleiht. Hr. Ascher brachte uns fünf derartige Novitäten: „Der Präsident“ von Kläger, „Buridan's Esel“ von Moriz Hartmann, „Eine Nase um 1000 Pfund“ von C. Arram, dann nach dem Französischen „Vier Uhr Morgens“ und „Der Enkel“. Keine von ihnen wird sich lange auf dem Repertoir erhalten. Der Mangel einer naiven Liebhaberin machte sich während Hrn. Ascher's Gastspiel empfindlich geltend; hoffentlich wird Frl. Raabe diese Lücke bald ausfüllen. — Das Neustädter Theater, welches am 18. April seine Nachmittags-Vorstellungen mit dem „Zauberschleier“ eröffnete, brachte eine größere Novität „Zwölf Uhr“ von Berg und das Gastspiel der drei Zwerge, HH. Piccolo, J. Petit und Kiß Jozsi. Die Novität leidet an einer großen Zerfahrenheit der Handlung, für welche der Verfasser nicht eben durch besonderen Aufwand von Witz zu entschädigen weiß; sie hatte, da überdies ihre Hauptpointen für Wien berechnet sind, nur schwachen Erfolg. Weit wirksamer und zugkräftiger ist das Gastspiel der Zwerge. Sie brachten auch zwei kleine Novitäten: „Das Auffinden der Zwerge“ von Blum und „Ein gefunder Junge“ von Jacobson.

l. — **Stuttgart.** (Repertoir. — Hr. Herbert.) Der vorige Monat — in dessen erster Woche die Bühne des Festes wegen geschlossen war — hat uns als Novität nur das einaktige Lustspiel: „Blicken Sie in den Spiegel“ von Glaser gebracht, nebst zwei Reprisen: die Raimund'sche Zauberposse „Der Diamant des Geisterkönigs“, und das fünfaktige Lustspiel von Töpfer „Rosenmüller und Finke“. Das letztere, auf nicht wohl haltbaren Voraussetzungen beruhend, auch, besonders gegen das Ende, zu breit ausgeführt, enthält dennoch in Situation und Charakterzeichnung mehr Komik und gesunden Sinn als die meisten modernen Importstücke und seine Wirkung würde bei uns ohne Zweifel noch gewonnen haben, wenn die Rollen nicht durchgehends zu stark chargirt worden wären; insbesondere gab das Bürgermilitär zu den größten Karrikaturen Anlaß. Das Glaser'sche Lustspiel ist eine dramatisch wertholose und lediglich auf die Rolle des Theodor von Zastlun geschriebene Skizze eines Liebhabers, der trotz des Drängens der Geliebten und der beiderseitigen Verwandten die Liebeserklärung nicht über die Lippen bringen kann. Das Stück führte uns, zum zweiten Male in einer größeren Rolle, Hrn. Herbert aus Karlsruhe vor, welcher außer Hrn. Marx, der uns jedoch bald wieder verlassen wird, und außer dem bereits früher erwähnten wenig befähigten Hrn. Sternberg, neuerdings für das Liebhaberfach gewonnen wurde. Hr. Herbert, bereits als Saldau in „Rose und Röschen“, als Wucherer in „Rosenmüller und Finke“ u. s. w. mit Erfolg aufgetreten, erweckt trotz der sichtbar mangelnden Erfahrung, Uebung und zeitweiligen Mäßigung, durch seine günstigen Stimmmittel und durch eine vortreffliche Aussprache, sowie andererseits durch den Fleiß und die Wahrheit seines Spiels nicht unbedeutende Erwartungen. Seine Begabung wird ihn aus dem Liebhaberfache wahrscheinlich in das Charakterfach hinüberführen. Von den drei Schauspielen des Monats — wenn man „Die Heirath aus Vernunft“ von Melleville trotz der, freilich matten, Lustspielentwicklung noch für ein Schauspiel halten will — gehörten zwei der Fr. Birch Pfeiffer an: „Der Goldbauer“ und „Eine Tochter des Südens“. Von Trauerspielen kam „Macbeth“ zur Aufführung.

.*. **Stuttgart.** (Gäste und Repertoirstörungen in der Oper. — Fr. Marlow, Hr. Eckert. — Schluß der Konzertsaison.) Das einzige Erwähnenswerthe; das unsere Oper im verflossenen Monat brachte, ist das Gastspiel des Frl. Limbach vom Kaitheater in Wien; die Gnade fand als Zerline im „Don Juan“ und „Fra Diavolo“, sowie als Benjamin in Mehul's „Joseph und seine Brüder“ ziemlichen Beifall, es wurde sogar von ihrem Engagement an hiesiger Hofbühne gesprochen, doch scheinen die Unterhandlungen an den übermüthigen Forderungen der Dame gescheitert zu sein. Gegen den Schluß des Monats enthielt die Krankenliste des Theaterzettels nicht weniger als drei Sängerinnen als Patienten, so daß am letzten Sonntage des April absolut keine Oper möglich war und an Stelle einer solchen der „Diamant des Geisterkönigs“ von Raimund gegeben wurde. Anfangs Mai eröffnete die königl bayerische Hofsängerin Frl. Steyle ein Gastspiel als „Gretchen“ in der Gounod'schen Oper mit außerordentlichem Beifall. Sie wird die Rolle wiederholen und auch die Gabriele im „Nachtlager“, sowie den Pagen in „Figaro's Hochzeit“ singen, um dann von andern weiblichen Gästen, darunter Frl. Brenner aus Prag, abgelöst zu werden. Die außergewöhnliche Liberalität, mit der man uns überrascht, ruft natürlich eine Masse von Gerüchten hervor, man fragt sich, wozu die vielen Gastspiele, da doch keine Lücken zu ergänzen sind. Die Erklärung dürfte theils in dem Umstand zu suchen sein, daß die erste dramatische Sängerin Fr. Leisinger, die demnächst ihrer Entbindung entgegensieht, in Kurzem beurlaubt werden muß, theils in dem Ablauf des Kontraktes der Fr. Marlow, der vor der Thüre steht. Zwar wird aller Wahrscheinlichkeit nach der Vertrag auf weitere Jahre erneuert, da diese vielseitig gebildete Sängerin hier schwer zu ersetzen, noch die Direktion nicht geneigt sein dürfte, ihr eine jährliche bedeutende Pension zu zahlen, was Fr. Marlow ernstlich beanspruchen könnte: allein Hr. Kapellmeister Eckert, scheint der Genannten nicht besonders gewogen. Wir unserntheils sind nicht blind gegen die mancherlei Bedenken, die sich gegen ein neues Engagement der Fr. Mar-

low erheben lassen; aber das steht unzweifelhaft fest, daß Fr. Marlow's Abgang hier eine bedeutende Mißstimmung erregen würde. Hr. Eckert ist übrigens auf dem besten Wege, in seiner hiesigen Stellung sich unmöglich zu machen: er leistet fast gar nichts, besucht keine Proben, dirigirt möglichst selten, und wenn er dirigirt, so fehlt es, besonders bei neueren Werken, wie z. B. dem Gounod'schen „Gretchen", von denen er die Partitur nicht längst kennt, an allen Ecken und Enden. Es ist dahin gekommen, daß — horribile dictu — Rücken von den Opernsessen zurückgewünscht wird. Im Konzertsaal ist es anders, da ist Eckert mit Leib und Seele bei der Sache; aber als Operndirigent ist seine Nachlässigkeit so maßlos, daß, wenn nicht bald Abhilfe geschaffen wird, ein gutes Ensemble auf der Bühne und im Orchester nur noch vom Hörensagen her gekannt sein wird. „Der Wahn war kurz, die Reue lang"! — Die Konzertsaison wird in der ersten Hälfte des Mai zu Ende gehen, nachdem die Abonnementskonzerte der Hofkapelle bereits Anfangs April mit Haydn's „Schöpfung" geschlossen worden; namentlich die Quartett-Unterhaltungen und die Soiréen für Kammermusik von Prückner litten unter der Krankheit des Konzertmeisters Gottermann, der leider immer noch nicht im Stande ist, seinen Platz am Pulte einzunehmen.

Kleine Chronik.

In London (im Cristal Palace) ist Mendelssohn's Musik zu „Athalia" mit größerem Erfolge exekutirt worden, als diesem schwächeren Werke des Meisters in Deutschland gewöhnlich zu Theil wird. — Das vierte der von Sterndale Bennet dirigirten philharmonic concerts brachte in bunter Zusammenstellung Beethoven's ganze „Egmont-Musik", dessen Pastoral-Symphonie, ein Klavierkonzert von Sterndale Bennett, gespielt von Mad. Goddard, die Serenade aus „Don Juan" und eine Romanze aus Donizetti's „Maria Padilla" gesungen von Delle Sedie, und zum Schluß den Marsch aus „Tannhäuser". — Die Unternehmung der new philharmonic concerts dagegen bringt am 13. Mai: Ouvertüre zu „König Stephan" von Beethoven, Klavierkonzert von Mozart, Symphonie „Die Weihe der Töne" von Spohr, Violinkonzert und Ouverture zur „Zingaltshöhle" von Mendelssohn, endlich Gesangsstücke von Mozart, Rossini und Meyerber, ausgeführt von Frl. Fioretti und Hrn. Tamberlik. — Hr. Pauer setzt seine „historischen" Klaviersreproduktionen unter vielfacher Theilnahme fort. Ueber Fr. Goldschmidt-Lind äußert sich „Musical World" nach der Aufführung der Händel'schen Kantate: „Daß die große Sängerin nichts von ihrer Kunst verloren hat, war deutlich bei all ihren Anstrengungen, und obgleich, in Betracht der physischen Kräfte Mad. Lind nicht mehr die Jenny Lind von 1847 ist, so behält sie doch stets ihre Ueberlegenheit als Sängerin. — Adelina Patti ist als Amina und Rosina mit eklatantem Erfolge aufgetreten. Man findet ihre Vortragsweise brillanter und ausdrucksvoller als je, ihre Stimme, meint das schon citirte Blatt „is in excellent order". In Her Majesty's Theatre hat eine neue Oper „Nicolo de 'Lapi", Text nach Massimo d'Azeglio, Musik von Schira, ziemlich gefallen. Frl. Tietjens, Frl. Trebelli und Giuglini sangen die Hauptrollen.

Zum Besten der verwundeten Polen ist in Brüssel ein Konzert veranstaltet worden. — Eben daselbst hat jetzt die italienische Gesellschaft des Hrn. Merelli, bestehend aus den Damen Lafon, Volpini und Ciaschetti, den HH. Carrion, Zacchi, Agnesi und Rossi, ihre Vorstellungen begonnen.

Die Münchner Hoftheater-Intendanz hat es — getreu den ererbten Traditionen aller solchen Theaterbehörden — für angemessen erachtet, der Redaktion der „Neuesten Nachrichten" den seither eingeräumten freien Sitz im Parket zu entziehen, weil „die Art und Weise, in welcher durch sie die Leistungen und Verhältnisse des k. Hof- und Nationaltheaters besprochen werden, den Grundsätzen über die Benützung des Gastrechts (!!) durchaus widerspreche". Darauf erklärt das Münchner Blatt: „Wir haben natürlich umgehend denselben Platz durch Abonnement belegt, und die Leser unseres „Unterhaltungsblattes" werden in diesem nach wie vor die seither gewohnten Bühnenberichte finden".

Dr. Oskar Paul hat unter den musikalischen Antiquitäten der Kölner Rathsbibliothek einen lateinischen Kodex aus dem zehnten Jahrhundert gefunden, der die Schriften des Benediktinermönchs Hucbald aus St. Amand in Flandern († 930) enthält. Dieser Kodex zeigt, daß Hucbald's Schriften in Gerbert's „Scriptores ecclesiastici" nur zum Theil und nicht selten in sinnentstellender Weise zum Abdruck gelangt sind. Den Hucbald'schen Schriften selbst steht die ganze Schrift „De musica" von Boethius voran, worauf Hucbald und alle späteren Theoretiker fußen. — Die Leihanstalt für musikalische Literatur von Alfred Dörffel in Leipzig, hat aus dem Werke, das später edirt werden soll, einige Tabellen facsimiliren und abdrucken zu lassen und gibt dieselben auch leihweise ab.

Händel's „Josua", mit verstärkter Instrumentirung von J. Rieß, ist im letzten diesjährigen Konzert des Rühl'schen Gesangvereines zu Frankfurt a. M. aufgeführt worden. Die „Niederrheinische Musik-Zeitung" spricht sich im Ganzen sehr anerkennend darüber aus. Dirigent war Hr. Musik-Direktor Friedrich, die Soli sangen Frl. Labitzky, Frl. Schreck, (aus Bonn) Hr. Baumann (aus Kassel) und Hr. Hill.

Eine 1807 von Hummel komponirte Oper „Die Sylphen" ist unlängst von dem Operngesangverein in Frankfurt a. M. zu Gehör gebracht worden.

Für das ungarische Nationaltheater in Pest ist, laut offizieller Anordnung, „zur Deckung des bisherigen Gesammt-Defizits 32572 fl. 23½ kr., und zur Bewerkstelligung verschiedener nöthigen Herstellungen und Anschaffungen 20000 fl. ein- für allemal, dann als Subvention für ein Jahr 60000 fl. aus dem ungarischen Landesfond" bewilligt worden. Von dem letzten Betrage sollen jedoch 10000 fl. dem Pester Konservatorium zufließen.

Lokales.

Ueber die „energische Thätigkeit“, welche die Hofoperndirektion „nach verschiedenen Seiten hin entwickelt“, gibt die „Wiener Zeitung“ in ihrem „Abendblatt“ vom 12. d. M. einige Andeutungen, von denen wir nur wünschen können, daß sie sich als richtig bewähren. Die Direktion hat demzufolge „vorgesorgt, daß die deutsche Oper schon in nicht ferner Zeit interessante und bedeutende Genüsse in Aussicht stellt. Im Juli gastirt der treffliche Sontheim aus Stuttgart; Wachtel tritt im Herbst in den Verband des Hofoperntheaters.“ — „Tristan und Isolde“ ist nicht zurückgelegt, die Aufführung von Offenbach's „Rhein-Nixe“ steht bis längstens 1. Dezember in Aussicht, manches andere Werk soll diesem folgen und Rota komponirt ein neues großes Ballet für unsere Schaulust.“ Wenn die „Wiener Zeitung“ ferner die Ansicht ausspricht, daß eine italienische Oper, wenn Wien eine haben soll, am besten von dem Hofoperntheater geliefert werden könne, so kann man dieser Ansicht nur beistimmen. Weniger berechtigt scheint uns aber die Meinung, daß „manche beklagenswerthe Erscheinung im Hofoperntheater während dieses Winters vielleicht eine Folge der genäherten Alleinherrschaft der deutschen Oper war.“ Daran schließen sich übrigens Insinuationen gegen „jenes schlaffe Behagen, das nur zu gern zu Heiserkeit oder Unwohlsein sich flüchtet“, welche neuerdings beweisen, daß man die Schuld der „beklagenswerthen Erscheinungen“ gar zu gern von den Schultern einer väterlich waltenden Direktion auf die der unfolgsamen Opernkinder wälzen möchte.

Bauernfeld's Preisstück vom J. 1851, „Der kathegorische Imperatiu“, eine der besseren Arbeiten unseres Lustspieldichters, deren Fallenlassen im Burgtheater zum mindesten weniger motivirt war, als das Hervorsuchen so mancher leichteren Waare, soll mit theilweiser Umarbeitung des dritten Aktes im nächsten Herbst wieder aufgenommen werden. Im verflossenen Sommer haben die HH. Sonnenthal, Förster und das Ehepaar Gabillon damit in Pest nicht ohne Glück gastirt.

G. — In der Josefstadt hat endlich „Zwölf Uhr“ ausgeschlagen und der Rühnenzeiger ist um etwas näher zum — Nichts gekommen. Von ihrer jüngsten Possen-Novität „Der Brüntigam in Hemdärmeln, oder ein armer Webergeselle“, von Julius, läßt sich viel leichter sagen, was ihr fehlt, als was sie hat. Zum ersten gehört vor Allem die Handlung; denn das, was sich als solche gebärdet, ist nichts als der Anfang dazu mit einem schon hundert Mal und in viel besserer Gestalt dagewesenen Ende. Dazwischen liegen Dinge, die, wie der stereotype „Wachter“ mit seinem „Wir, die hohe Obrigkeit“ vor zwanzig Jahren theilweise recht an der Zeit waren, jetzt aber, da ihnen mittlerweile auch der Witz gänzlich abhanden gekommen ist, viel besser weggeblieben wären. Der Wortwitz ist übrigens, wenn auch durch einige recht hübsche Exemplare, doch etwas zu dürftig vertreten. Der musikalische Theil ist ein triviales Ragout. — Das Zusammenspiel trug höchstens durch seine Zerfahrenheit zur Erhöhung der Komik bei. Hr. Siebert, der als Gast die Titelrolle inne hatte, wäre für die Vorstadtbühne nicht blos, sondern auch für manche andere Vorstadtbühne eine ganz gute Acquisition. Seine Beweglichkeit und ungezwungene Lebendigkeit sticht vortheilhaft von den stereotypen Allüren weiland Tomaselli's ab. Sein Kouplet vortrag bedarf jedoch noch der Pointirung. Weniger bedeutend ist Frl. Krapf, der wieder nichts so sehr als die Lebendigkeit fehlt. Mit ihrem schlaffen Spiel geht ihr Organ Hand in Hand, das jedoch beim Gesange eine nicht unangenehme Färbung annimmt. Hr. Herburger machte in seiner allerdings desperaten Rolle keinen erfreulichen Eindruck. Die Rollen der übrigen Mitwirkenden waren sämmtlich bedeutungslos, und ihre Vertreter genügten.

Das Thaliatheater, dessen Thätigkeit mit der heiteren Jahreszeit im Zusammenhang steht, wird im Sommer natürlich wieder das Ausstattungsstück pflegen. Man spricht, dem „Zwischen-Akt“ zufolge, namentlich von zwei solchen Produktionen vorwiegend militärischen Charakters: „Der Spion von Aspern“ und „Die Schlacht bei Waterloo“, beide mit Text von Fr. Megerle.

Die Lehmann'sche Direktion am Carltheater hat ihr Ephemeriden-Dasein beendet und ist am 10. d. an Entkräftung verschieden. Wir bringen in einem unserer nächsten Blätter eine Uebersicht ihres siechen Lebens.

Die Vorlesung, die Hr. Lewinsky vor Kurzem veranstaltete, war von vornherein mit jener Distretion in Scene gesetzt worden, die dem Gegenstande des wohlthätigen Zweckes entsprach. Um so mehr durfte man erstaunen, als, unmittelbar nach der Vorlesung, sicherlich gegen die Absicht des Künstlers, der Name Otto Ludwig, als des Betheiligten, von mehreren Tagesblättern, die „Wiener Zeitung“ voran, ausposaunt und über die endlich erwachte werkthätige Theilnahme für den darbenden Dichter mancherlei Worte verloren wurden. Man hatte offenbar bereits vergessen, daß (wie die „Koburger Zeitung“ nachträglich berichtigend schreibt) „Otto Ludwig die Auszeichnung genoß einer der Ersten zu sein, denen von der neurogamsirten Schillerstiftung (seit 1859) sehr nennhafte Unterstützung zu Theil wird und zwar mit Jahrespensionen von 400 und 500 Thlrn.“

Briefkasten. 10. — 16. Mai: A. G. in Braunschweig, W. K. in Brünn, O. P. in Leipzig: Benützt. — ♂ in Berlin: Das Eine benützt — Dr. G. und A. in München: Wir danken freundlichst.

Wir ersuchen die verehrl. Abonnenten und Mitarbeiter, uns von jeder etwaigen Unregelmäßigkeit in der Expedition unseres Blattes sofort in Kenntniß zu setzen und sichern bereitwillige Abhilfe zu.

Die Redaktion der „Recensionen“.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 21. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 24. Mai 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hofer Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt baselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Zur Hoftheaterfrage. — Musikalische Skizzen aus Alt-Wien. VI. (Schluß). — Ueber Beethoven'sche Klaviersonaten. (Fortsetzung).— Münchener Musikbericht.— Wiener Theaterbericht: Operntheater (Repertoir), An der Wien („Abällino“), Thaliatheater („Die Armen und Elenden“). — Ueber den Gesangunterricht am Konservatorium. — Korrespondenz-Nachrichten (Darmstadt, Graz, Mainz, Prag, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Zur Hoftheaterfrage.

Der Tod des Oberstkämmerers und obersten Hoftheaterdirektors Grafen Lanckoroński wäre schon allein als Anlaß zu einem vielfach ersehnten Personenwechsel ein wichtiges, die Theaterkreise mannigfach bewegendes Ereigniß. Um so mehr, wenn sich damit ein System- und Organisationswechsel verbände. Der Mann, der jetzt vom irdischen Schauplatze abberufen ward, hatte — wie notorisch erwiesen — keinen ausgesprochenen Sinn für die hohe künstlerische Mission, die er vor dreizehn Jahren bei der Beförderung vom Oberstküchenmeister zum Oberstkämmerer mit übernommen hatte. Kein Zweifel, daß er die Pflichten seines Ressorts, wie er sie als Hofmann auffassen mußte, genau zu erfüllen strebte, und persönliche Eigenschaften ehrenhafter Art mochten ihm von denen, die ihm nahe standen, mit vollstem Rechte zuerkannt werden. Für die Kunst hatte er kein Herz, für die Künstler kein entgegenkommendes Verständniß, von jeglichem Verkehr mit den letzteren hielt er sich in selbstbewußter Bescheidenheit fern, jede persönliche Einwirkung auf die Stimmung der ihm Untergebenen kalt vermeidend. Ueber die ihm zur Entscheidung vorgelegten Maßregeln, über eingereichte Stücke und die Leistungen der Schauspieler konnte er vielleicht ganz verständig urtheilen, stets aber schien ihn die amtliche Ueberzeugung ganz zu beherrschen, daß er vor Allem berufen sei, gewisse Hof-, Staats- und Polizeirücksichten zu wahren, — hierin und in Allem, was sich diesem Gesichtspunkte auch nur von fern näherte, eigensinnig bis zum Starrsinn, alles Andere als eine Konvenienzbürde betrachtend, die er auf die Schultern der mittelbar oder unmittelbar unter ihm dirigirenden Organe laden könne, wogegen freilich diese wieder ihre jeweiligen Mißgriffe mit dem wirklichen oder angeblichen „obern“ Willen beschönigen konnten.

Genug, der Mann ist todt, die Wahrheit über sein Wirken darf nicht verhehlt werden, (eben so wenig wie bei seinen Lebzeiten), — jetzt aber richtet sich der Blick dem Kommenden entgegen: wer wird ihm nachfolgen, was wird zunächst geschehen, was auf die Dauer geschaffen oder umgeschaffen werden?

Der bisherigen Gepflogenheit zufolge müßte einfach ein neuer Oberstkämmerer ernannt werden, dem als solchem wieder die Obliegenheit zufiele, den beiden Hofbühnen, der Hofbibliothek u. s. w. vorzustehen. Geschieht dies, so hängt natürlich von der dazu auserlesenen Persönlichkeit viel, sehr viel ab. Die persönliche Einwirkung eines gebildeten, verständig urtheilenden Mannes, eines wohlwollenden und energisch ausharrenden Charakters kann, — die Unterstützung durch fachkundige Berather und die Entfernung schädlicher Einflüsse vorausgesetzt, — selbst in Ermanglung einer zweckmäßigeren Organisation, so manches Gute in's Leben treten lassen, so manches Schlechte vermeiden

und beseitigen, dem Aufschwung der heimischen Kunstzustände erfolgreich die Pfade ebnen.

Erwünschter aber als ein bloßer Personenwechsel wäre ein Systemwechsel, um dem Staate und der Kunst zurückzugeben, was ihnen an der Verwaltung der ersten Theater Oesterreichs als Recht- und Pflichttheil naturgemäß gebührt: dem Staate die oberste Aufsicht, der Kunst die Freiheit, ihre eigensten Zwecke zu verfolgen. Die Gelegenheit ist günstig, wie schon lange nicht, denn das Oberstkämmerer-Amt ist erledigt und kann, ohne dem Träger der Hofcharge zu nahe zu treten, eben als Hofcharge neu besetzt werden, ohne dem betreffenden Hofherrn zugleich die schwere Sorge für Kunst und Wissenschaft wieder aufzubürden. Die theils im Keimen, theils im Wachsen befindliche, theils beabsichtigte, theils begonnene Neugestaltung aller bedeutenden Aemter und Geschäftszweige im neu erstehenden konstitutionellen Oesterreich ist nur ein Motiv mehr, um auch die Schaubühne in das Bereich der reformatorischen Thätigkeit einzubeziehen. Endlich würde aber damit nur ein Zustand faktisch inaugurirt, welcher schon vor mehr als zwei Jahren durch kaiserliche Anordnung eine gesetzliche Grundlage erhalten hat. Ein „kaiserliches Handschreiben“ vom 4. Februar 1861 an den Staatsminister v. Schmerling enthält nämlich die klare Anordnung

„... daß alle Angelegenheiten“, welche ..... die dermaligen Geschäfte des bestandenen Ministeriums für Kultus und Unterricht, ... sowie die oberste Leitung der Institute für Wissenschaft und Kunst betreffen, dem Staatsministerium zugewiesen werden.“

Daß die beiden Hoftheater zu den „Instituten für Kunst“ gehören, unterliegt doch wohl keinem Zweifel. Eine begreifliche, wenn auch nicht zu billigende Rücksicht auf den verstorbenen Hofbeamten mochte bis jetzt das Inslebentreten jener kaiserlichen Verfügung aufgehalten haben; jetzt entfällt selbst jeder Vorwand zu solcher Rücksicht, jetzt kann der Staat seine Rechte geltend machen, das Staatsministerium kann den ihm gesetzlich zustehenden Einfluß beanspruchen, die Normirung dieses Einflusses in Angriff nehmen, eine Sachlage kann geschaffen werden, welche geeignet wäre, den Lebensbedingungen künstlerischer Thätigkeit besser zu entsprechen, als es bisher unter widrigen Hemmnissen möglich war, aber auch besser, als es der, wenn auch noch so intelligente, Einfluß eines neuen Oberstkämmerers vermöchte.

Wolle man uns aber vor Allem hierin nicht mißverstehen: die Erwartung einer entscheidenden Besserung unserer Theaterzustände durch den gesetzlichen Uebergang der Hofbühnen in die Staatsverwaltung beruht auf der bestimmten Voraussetzung einer damit verbundenen Reform der Bühnenleitung. Diese Reform darf sich nicht etwa nur darauf beschränken, daß an die Stelle eines Hofbeamten ein Staatsbeamter tritt, sonst ist nur ein anderer Name gewonnen für den alten Sauerteig. Die Reform muß in's innerste Mark, in das eigentliche Wesen der Leitung dringen, um einen gedeihlichen Fortschritt, eine werkthätige Herstellung naturgemäßer Elemente zu erzielen. Auf welchen Wegen dies zu erreichen sei, dafür gibt es Ansichten verschiedenster Art, über welche die kompetente Behörde sich vor Allem zu orientiren und Sachverständige, Fachkundige zu vernehmen hätte. Unseres Erachtens — (die „Recensionen“ haben diese Frage schon öfter, zuletzt in Nr. 33 v. J. eingehend behandelt, und können sich daher eine Hinweisung auf schon Gesagtes erlauben) — kommt es eben hauptsächlich darauf an: „daß die Leitung des Theaters vorwiegend in fachkünstlerische Hände gelegt, und die bestmöglichen, durchgreifendsten Bürgschaften gegen jegliche Willkühr — sei sie gegen den Direktor, gegen die Schauspieler oder gegen die dramatischen Schriftsteller und Tonsetzer gerichtet — gewährleistet werden“.

Wir verlangen eine Reform, die „auf rein künstlerischen Grundlagen“ beruht, die den „zunächst Betheiligten die Kompetenz zuerkennt und ihnen den berechtigten Einfluß nicht länger mehr vorenthält“. Unter dieser Voraussetzung würden wir die neue Theaterverwaltung mit ungetheilter Freude begrüßen.

Musikalische Skizzen aus Alt-Wien.

Von **Leopold v. Sonnleithner.**

VI.

(Schluß.)

Ganz anderer Art waren die Soiréen bei Professor Johann Zizius, welche er in seiner Wohnung, am Ende der Kärnthnerstraße 1038, im zweiten Stockwerke, über dem dermaligen Probesalon des Hofopern-theaters gab. Ich nahm erst in der letzten

Zeit (1819 und 1820) daran Theil, nachdem diese Unterhaltungen schon durch eine Reihe von Jahren stattgefunden hatten; Dr. Zizius, geboren in Böhmen 7. Jänner 1772, hatte in seiner Jugend in gebildeten Familien Unterricht ertheilt, war im J. 1800 Advokat in Wien und 1810 Professor der Statistik an der hiesigen Universität geworden, und befand sich, da er unverehelicht blieb, in behaglichem Wohlstande. Als eifriger Musikfreund und gewandter Weltmann wußte er nun die vorzüglichsten Künstler und eine sehr gewählte Gesellschaft aus den aristo- und pluto-kratischen Ständen um sich zu versammeln, und seinen Gesellschaften einen so eleganten Anstrich zu geben, daß sowohl die Ausübenden als die Genießenden sich gerne daran betheiligten. Seine Schwester verstand es gehörig, die „Honneurs“ zu machen, und einen Kranz anziehender Damen bei sich zu vereinigen; die besten Kräfte aus Dilettanten- und Künstlerkreisen, mit Einschluß einiger Opernsängerinnen fühlten sich geehrt dort theils klassische Stücke, theils die neueste pikante Salonmusik auszuführen. Die fremden Künstler ließen sich einführen, um da die ersten Proben ihres Talentes abzulegen. Oefters bildete ein kleiner Ball mit Souper den Schluß der Abendunterhaltung, und es fehlte nicht an Gelegenheit interessante Bekanntschaften verschiedenster Art anzuknüpfen. Zizius war kränklich und nahm zuletzt auch an Geistesкräften sichtlich ab; er wußte aber bei Manchen, die ihn nicht näher kannten, seine Schweigsamkeit noch immer für die Ruhe eines tiefen Denkers zu verwerthen. Er starb am 5. April 1824.

Die Liebhaberei für Streichquartette war gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in voller Blüthe; ohne diese hätte, neben Haydn, Mozart und Beethoven, nicht noch eine so bedeutende Anzahl von Mittelmäßigkeiten zu einiger Geltung als Tonsetzer gelangen können. In meiner Jugendzeit war unter den Künstlern vom Fache Ignaz Schuppanzigh der einzige, welcher, so lange er sich in Wien anhielt, regelmäßig abonnirte Quartettproduktionen (früher im Hotel zum römischen Kaiser, später im alten Musikvereinssaale) veranstaltete, und die auch stets sehr beliebt und zahlreich besucht waren. Es gab aber dazumal eine nicht unerhebliche Zahl von Kunstfreunden, welche die Bogeninstrumente mit Fertigkeit zu behandeln wußten, und in sehr vielen Privathäusern wurden Quartettübungen mit oder ohne Zuhörer abgehalten. Die Magistratsräthe Reschny und Zimmer, die HH. Ferdinand Piringer, Karl Holz, Albert Hardt, Karl Fradl, die Brüderpaare Groß, Rohrer und Kirchlechner, so wie viele andere mehr oder minder Begabte, widmeten ihre freien Stunden dem Quartettspiele und leisteten mitunter sehr Gediegenes. Es würde jedoch zu wenig Interesse gewähren, alle diese Bestrebungen im Einzelnen zu verfolgen, daher ich mich darauf beschränke, eines Kunstfreundes aus jener Zeit näher zu erwähnen, dessen Bedeutung schon daraus hervorgeht, daß Beethoven ihm sein F-moll-Quartett op. 95 zugeeignet hat. Der ungarische Hofsekretär Nikolaus Zmeskall v. Domanovecz war selbst ein gewandter Violoncellist, ein gründlicher und geschmackvoller Tonsetzer. Zu bescheiden, um seine Kompositionen zu veröffentlichen, hinterließ er sie dem Archive der Gesellschaft der Musikfreunde. Nach eigener Durchsicht kann ich nur versichern, daß seine drei Streichquartette ihm unter den Meistern zweiten Ranges einen ehrenvollen Platz anweisen und eher gehört zu werden verdienten, als manches Neue, das wir aus allerlei Rücksichten anzuhören genöthigt werden. Dieser Kunstfreund, unverehelicht und in günstigen Vermögensverhältnissen, veranstaltete durch eine Reihe von Jahren in seiner Wohnung (Bürgerspital 1100) musikalische Unterhaltungen, die ich erst 1819 kennen lernte, die aber schon viel früher bestanden, und deren Hauptzweck die Pflege der Quartettmusik war. Die gewöhnlichen Quartettübungen fanden im engsten Kreise statt; von Zeit zu Zeit wurde aber an einem Sonntage zur Mittagsstunde eine größere Produktion veranstaltet, wozu nicht nur ausübende Künstler und Kunstfreunde, sondern auch eine sehr gewählte Zuhörerschaft, zum Theile aus den höheren Ständen, geladen war. Nebst den Quartetten, bei welchen Schuppanzigh, Mayseder, Rode, Rovelli und Andere die erste Stimme vertraten, wurden auch Klavierstücke mit und ohne Begleitung von vorzüglichen Kräften ausgeführt, wobei vor Allen die rühmlichst bekannte Beethoven-Spielerin Fr. Dorothea Freiin v. Ertmann, geb. Graumann, erwähnt werden muß. Ich selbst hörte dort Fr. Katharina Cibbini mit Hrn. Hugo Worzischek ein vierhändiges Stück vortrefflich ausführen. Frl. Fanny Salomon erfreute die Gesellschaft öfters mit ihrem geistvollen Spiele. Zunehmende Kränklichkeit und Altersschwäche des Herrn vom Hause setzten diesen interessanten Unter-

haltungen ein Ziel. Zmeskall starb am 23. Juni 1833 im Alter von 74 Jahren.

Ich würde nicht zu Ende kommen, wenn ich alle Privathäuser aus dem Adel und dem Bankierstande aufzählen und beschreiben wollte und könnte, wo zu jener Zeit oft aus wahrer Kunstliebe, manchmal aber auch nur aus Eitelkeit und Prunksucht Musik getrieben wurde. Die Namen Fries, Arnstein, Pereira, Geymüller, Henikstein, Herz, Liebenberg und manche Andere sind den älteren Kunstfreunden noch in froher Erinnerung. Ich will mich aber hier darauf beschränken, nur noch zwei musikalische Kreise zu schildern, in welchen ich selbst thätig war.

In den Jahren 1821 bis 1825 nahm ich Theil an den musikalischen Abenden bei dem Feldmarschall-Lieutenant Georg Schall v. Falkenhorst, im Schönbrunnerhause zweiten Stock, dessen Tochter Karoline (später verehelichte v. Senitzer) sich eifrig dem Gesange widmete; eine Nichte der Familie, Frl. Katharina Stöger (später verehelichte Huber), hatte eine schöne Altstimme und war eine gewandte Klavierspielerin. Der Sohn des Hauses, Josef Schall v. Falkenhorst, hatte eine Leidenschaft für das Theater und veranstaltete im väterlichen Hause dramatische Vorstellungen, wobei man sich sogar an die „Ahnfrau“ wagte. Später widmete er sich unter dem Namen Forst ganz der Bühne und wirkt noch jetzt als Oberregisseur des Theaters in der Josefstadt. Die musikalischen Unterhaltungen waren vorzüglich auf Kammermusik gerichtet; nur das Streichquartett war in der Regel ausgeschlossen, wogegen der Gesang desto mehr gepflegt wurde; man blieb nicht bei Liedern, Arien und Duetten stehen, sondern nahm auch große Opernfinale's, z. B. aus „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“, ja selbst Kantaten und Oratorien in Angriff, welche mit Quintett-Begleitung von Bogeninstrumenten aufgeführt wurden. So wirkte ich im Jahre 1822 am 22. Jänner bei Haydn's „Jahreszeiten“, und am 21. Februar bei der „Schöpfung“ mit, wobei Frl. v. Schall und die HH. Josef Barth und Karl Gottlieb Reissinger (gestorben als sächsischer Hofkapellmeister) die Solopartien vortrugen. Außer den Genannten erinnere ich mich noch der Frl. Weiß v. Unkhrechtsberg und Julie Clary, dann der HH. Gottfried, Hüttenbrenner, Bogsch, Götz, Nestroy und Med. Dr. Mayer (noch in Bukarest lebend), welche thätig mitwirkten. Am 16. März 1823 ließ sich der damals hoch gefeierte Tenor Giovanni David herbei, dort das „Addio di Vienna“ von Rossini zu singen, was unter den Damen eine große Bewegung hervorrief. Bei den Instrumentalstücken waren Pianoforte und Flöte hervorragend; Hummel's Septuor war die umfangreichste Leistung in dieser Richtung. Ein freier heiterer und anständiger Ton, sowie aufrichtige Freude am Kunstgenuße herrschten in diesem zahlreich besuchten Kreise. Der General starb am 22. August 1831 im Alter von 70 Jahren.

Zum Schlusse sei noch ein würdiger Musikfreund genannt, der damalige schweizerische Geschäftsträger und n. ö. Regierungsrath Ferdinand Müller von und zu Müllegg, der, obwohl bejahrt und durch die Lähmung der Füße auf einen Rollstuhl gebannt, doch sehr gewählte musikalische Abendunterhaltungen bei sich veranstaltete. Er wohnte früher in der Singerstraße 901, in den Jahren 1823 und 1824 aber, in welchen ich sein Haus besuchte, in einer ebenerdigen, der Familie Lobkowitz gehörigen Villa auf der Landstraße an der linken Ecke von der Ungarin die Haltergasse. Seine diplomatische Stellung nöthigte ihn, auch Gäste aus den „höheren“ Ständen einzuladen, welche dann oft in den Nebenzimmern beflissen waren, durch lebhaftes Gespräch und durch Klappern mit Theetassen und Spielmarken den Grad ihrer Kunstkennerschaft zu beurkunden. Die HH. Worzischek, Pechaczek (Violoncellist) und Schuppanzigh hatten die Anordnung und Ausführung der Instrumentalstücke über sich genommen; Frl. Nina Rzehaczek, Dr. Johann Vesque v. Püttlingen am Pianoforte, Hr. Zeucher, Violinist aus München, und manche andere Begabte kamen hinzu. Von den Sängern sind mir die Frl. Marie Weiß, Grazioli und Heinrich, dann die HH. Tietze, Vesque v. Püttlingen, Schoberlechner und Rotter noch wohl im Andenken. Ungeachtet der erwähnten kleinen Störungen wußte der Hausherr doch durch seine liebenswürdige Persönlichkeit die Theilnahme der Mitwirkenden stets rege zu erhalten. Er starb am 17. Dezember 1824, am Kohlmarkt 1148, im Alter von 66 Jahren.

Und so schließe ich denn die Reihe dieser „Skizzen aus Alt-Wien mit dem Wunsche, daß dieselben den Lesern ein obgleich schwaches Bild der musikalischen Zustände jener Zeit vor Augen gestellt, — und

ihnen wenigstens einen Theil jener Freude bereitet haben mögen, welche die Erinnerung an eine heitere Jugendzeit mir selbst gewährt.

Ueber Charakter und Vortrag einiger Beethoven'scher Klaviersonaten.

Von **Karl van Bruyck.**

(Fortsetzung.) *)

Die fünf letzten Sonaten Beethoven's, op. 101, 106, 109, 110 und 111 haben allerdings einen von allen früheren Pianofortewerken Beethoven's streng unterschiedenen Charakter. Die vorhin besprochene Sonate in E mit ihrem geisterhaften ersten Satz bildet zu ihnen gleichsam den Uebergang; denn vorherrschend ist in denselben ein gewisses mystisches, metaphysisches Element. Ueberhaupt lassen sich Beethoven's Sonatenwerke ziemlich exakt in fünf Klassen rangiren. Zu der ersten gehören diejenigen, in welchen, so reich auch in ihnen der Quell des Schönen und geistig Lebendigen quillt, und obwohl wir auch aus ihnen überall die Stimme eines tief erregten Gemüthes vernehmen, doch ein gewisses formelles Element überwiegt. Man fühlt, daß es in ihnen Beethoven vor allem Andern auf die plastische Ausprägung der schönen Form ankömmt, daß alle Mittel seines so überschwenglich reichen Geistes diesem Streben dienen müssen! Es ist die rein künstlerische Lust am Schaffen und Bauen selbst als solchem, am Singen und Klingen, was wir, wie bei Mozart, nur mit reicheren Mitteln sich entfalten sehen. Die in diese Klasse zu zählenden Sonatenwerke sind sogar die zahlreichsten. Eine zweite, bei weitem kleinere Klasse bilden die lyrisch-dithyrambischen, in welchen ein heißes, überwallendes Gefühlsleben ganz überströmend hervorbricht und zu denen eigentlich nur drei Werke aus Beethoven's erster, jugendlicher Periode zu zählen sind, nämlich die Sonate pathétique, die Sonate in Cis-moll (sogenannte „Mondschein-Sonate") op. 27 und die Sonate in D-moll op. 31, Nr. 2. Die dritte Klasse bilden die humoristischen, zu welchen ich vor Allem die beiden köstlichen Perlen zähle: die Sonate in D op. 28 (sogenannte „Pastoral-Sonate") und die Sonate in Es op. 31 Nr. 3, dann aber auch die Sonate in Fis op. 78 mit dem kostbaren, von göttlicher Laune sprudelnden Finale und die kleine, in ihrer Unscheinbarkeit durchaus nicht zu unterschätzende, vielmehr höchst eigenthümliche Sonate in G op. 79 *). Eine vierte Klasse bilden die vollreifen, die Beethoven's manneskräftigster Epoche beizuzählen sind, welche von dem mitunter noch etwas spieleligen Formalismus und der subjektiven Dithyrambik der ersten, jugendlichen, wie der Mystik und dem überschwenglichen Idealismus der letzten Periode gleich weit entfernt ist, derselben Epoche, welcher auch die drei großen symphonischen Werke, die Eroica, die C-moll- und A-dur-Symphonie angehören; ihre vornehmsten Repräsentanten sind die große Sonate in C-dur op. 53 und die große Sonate in F-moll op. 57; die breite und doch scharf geschlossene Form, das tief Gesättigte ihres Inhaltes charakterisirten sie. Am bestimmtesten aber umschlingt die fünf letzten Sonaten trotz aller innern Verschiedenheit ein gemeinsames Band. Freieste Behandlung der Form, die in manchen Sätzen, (wie dem zweiten der C-moll, dem ersten der E-dur, dem letzten der B-dur-Sonate) sich bis zur Formlosigkeit steigert, eine überschwengliche Resignationstiefe der Empfindung (wie in dem Adagio der C-moll- und dem Adagio der B-dur-Sonate), ihnen gegenüber wieder eine Gewalt der Leidenschaft (wie in dem ersten Satz der C-moll-, und dem Scherzo der E-dur-Sonate) und eine Losgebundenheit des Humors (wie vor allem in dem zauberhaften Scherzo der As-dur-Sonate), endlich eine selige Verklärtheit, deren wunderbarsten Abglanz der erste Satz der A-dur-Sonate zeigt: das sind die diese Riesenproduktionen, deren eine einzige das Haupt ihres Schöpfers mit dem Lorbeer der Unsterblichkeit umwinden müßte, charakterisirenden Elemente:

Sonate in A. op. 101.

Ich bin sehr geneigt, der ersten dieser Sonaten, der in A-dur, den Preis zuzuerkennen und möchte sie in gewissem Sinne für die Krone aller Beethoven'schen Klavierwerke erklären. Kaum eine zweite kommt

*) S. Nr. 9. S. 123, Nr. 11, S. 165, Nr. 15, S. 227 und Nr. 20 S. 310.

*) Zwar wollen sowohl Marx wie Ulterlein in dieser Sonate nur eine schwache, vielleicht ohne Beethoven's Vorwissen von unberufener Hand später herausgegebene Arbeit erkennen, ich kann ihnen jedoch mit Hinblick auf den keck-genialen Zug des ersten und letzten Satzes nicht beistimmen; nur das positiv geringfügige Andante könnte allerdings auf eine solche Vermuthung führen; dagegen kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß die beiden als op. 49 bezeichneten „leichten" Sonaten als unterschoben anzusehen sind.

ihr an Hoheit der Ideen gleich und doch zersprengt diese Gedankengröße nicht die Form. Alles in diesem Werke athmet die reinste Harmonie, den tiefsten Frieden, die ihrer selbst sicherste, darum überall maßvolle Kraft. Der erste Satz ist von einer wahrhaft ätherischen, himmlischen Zartheit, ohne sich doch in die aufwühlend grüblerische Mystik des Adagio der C-moll-Sonate zu verlieren und das fugirte Finale, getränkt von den sublimsten Schönheiten, ist bewunderungswürdig in seinem Bau, ohne doch in's Ueberschwenglich-Kolossale, ja Abstrakte zu fallen, wie das Finale der großen B-Sonate.

Der ganze erste Satz muß mit der äußersten Zartheit und mit der größten Freiheit, mit immerwährendem leichtem, wenn auch kaum wahrnehmbarem Tempowechsel gespielt werden; am auffallendsten mag dies hervortreten in der Stelle vom 19. bis 25. Takt, welche sich dann später in der Tonika wiederholt; die bewegte, mit crescendo bezeichnete Figur muß nämlich immer etwas drängend, die darauffolgende mit der charakteristischen Baßsynkope um so ruhiger, endlich die Stelle nach dem 25. Takt mit der höchsten Feierlichkeit vorgetragen werden.

Der marschartige Mittelsatz mit seinem wunderfeinen Trio ist eine der eigenthümlichsten Kompositionen Beethoven's; es liegt in seiner männlichen, jeden sinnlichen Reiz verschmähenden Kraft etwas Herbes, Eckiges, wie fein von Anfang bis zu Ende gleicher, punktirter Rhythmus sogar wirklich ein wenig monoton in's Ohr fällt. Der Satz hat darum auch für den Vortrag seine besondere Schwierigkeit, um nämlich seine charakteristische Sprödigkeit nicht abzustreifen und doch seine Härte ein wenig zu mildern. So dürfen z. B Stellen, wie das jähe Abbrechen der Oberstimmen im 14. Takte des zweiten Theiles, nicht zu schroff, sondern müssen (hier z. B. durch ein leichtes Anhalten des Zeitmaßes) in vermittelnder Weise, die Sprünge der Oberstimme im 18. Takte vor dem Eintritte des vollen Des-dur ja sehr weich ausgeführt werden; es wäre zu erwägen, ob die von Beethoven vorgeschriebene Wiederholung des zweiten Theiles der schon vorgedachten rhythmischen Monotonie halber nicht besser unterbliebe; das Trio des Marsches muß mit wahren Sammtfingern angefaßt werden.

Die Einleitung des Finale (bis zur Reminiscenz des ersten Satzes) gehört zu den göttlichsten Inspirationen, die je aus menschlichem Geist und Gemüth hervorgegangen sind; ist die erste Hälfte derselben als Ausdruck des erhabensten Schmerzes, der sich in die stillste Resignation hüllt, wahrhaft erschütternd, so klingen die letzten neun Takte vollends wie die reinste Sphärenmusik, wie sie denn auch nur aus dem Gemüth eines schon halb Verklärten hervorgehen konnten. Mag immerhin, wie Beethoven vorschreibt, der ganze Satz mit gedämpftem Ton gespielt werden, so muß aber dieser gedämpfte, doch noch gesangreiche Ton, in der Stelle vom 12. bis 17. Takte noch zum dämmerndsten, leisesten Aeolsharfengeflüster herabgestimmt werden.

Wie schön gedacht ist die dann folgende Reminiscenz an den ersten Satz. Der Geist soll aus der tiefsten Versunkenheit der aus irdischem Schmerz zu reinster Himmelsanschauung sich erhebenden Kontemplation zur Energie des Lebens zurückgeführt werden: ein heftiger Ruck, darauf eine erst leise anhebende, bald aber zu schmetterndem Klang sich erhebende Trillerkette, und dann springt in voller Rüstung, in glänzendem Waffenschmuck das herrliche Thema des so wunderreichen Finale hervor, dessen Tempobezeichnung (nicht zu geschwind) ja nicht zu übersehen ist. Es darf durchaus nur ein mäßiges Allegro sein. Die ersten vier Takte des Thema können nicht energisch, die zweiten vier nicht zart und doch gesangreich genug gespielt werden, nicht innig genug die nach der Wiederholung des Themas mit umgekehrten Stimmen folgende Passage, nicht ruhig genug die nach der dritten Themawiederholung folgende, sich wie in seligem Frieden wiegende Stelle; auch das sechstaktige crescendo darf das Tempo nicht im geringsten alteriren, nur die letzten zwei Takte, mit welchen Beethoven den Dominantsatz so wunderlich einleitet, mögen etwas precipitando gespielt werden; sehr ruhig wieder die folgenden acht Takte, dagegen fast wie außer Takt die nächsten zwei gleichsam eingeschobenen Takte; eben so müssen die letzten acht Takte des ersten Theiles ziemlich frei in der Bewegung (die mit staccato bezeichnete Achteifigur etwas beschleunigt) vorgetragen werden. Die ersten acht Takte, mit welchen der zweite Theil beginnt, sind, ich finde es wenigstens, die einzigen, welche in dieser so organisch, wie nur irgend eine, sich entwickelnden Komposition den Eindruck machen, als ob Beethoven gesucht und nicht recht gewußt habe, wie er fortfahren solle; der Uebergang nach C-dur, oder vielmehr dessen plötzliches, nur durch Anschlagen des A-moll-Akkordes vermitteltes Eintreten, hat, es läßt sich kaum leugnen, etwas Gewaltsames, Gezwungenes, obwohl freilich auch wieder gerade in diesem kühnen Ueberleiten in ein ganz neues, fremdes Tonelement ein besonderer Reiz liegt.

Der Vortrag des nun folgenden fugirten Satzes, so wie auch eine Stelle gegen den Schluß hin (System 2 bis 5 der letzten Seite) bietet ziemlich verwickelte technische Schwierigkeiten, zu deren Ueberwindung selbst der gewandteste Spieler einige Schlauheit wird aufwenden müssen; im zweiten Takt des vierten Systems in der letzterwähnten Stelle möchte es manchem Spieler vielleicht bequemer sein, die ersten sieben Sechzehntelnoten in der Mittel- und Unterstimme mit der rechten Hand allein und das e, a mit der linken Hand übergreifend zu spielen. Der Fingersatz in der rechten Hand ist dabei: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, dann, wie die Hand liegt. Ich will nur auf diese Art, welche einer Hand von geringer Spannkraft Erleichterung bietet, aufmerksam machen.

(Fortsetzung folgt.)

Münchener Musikbericht.

Musikalische Akademie. — Oratorienverein. — Quartettsoiréen. — Virtuosenkonzerte. — Zenger's „Foscari" und David's „Lalla Rookh".

⋊ Die zweite Hälfte der diesjährigen Konzertsaison, welche mit Eintritt der Fasten begann und erst in den letzten Tagen des April zum Abschluß kam, darf mit Rücksicht auf das Quantum des Gebotenen als eine für die Münchener Verhältnisse ziemlich fruchtbare bezeichnet werden; ein etwas bedenklicheres Resultat ergibt sich bei Prüfung der Qualität.

Fassen wir zunächst die Konzerte der „musikalischen Akademie" in's Auge, welche unter der Leitung Franz Lachner's stehen und von den Mitgliedern der Hofkapelle ausgeführt werden. So vortrefflich nun durchschnittlich — einige untergeordnete Uebelstände abgerechnet — die Leistungen dieses Kunstinstitutes auch sein mögen, so muß man doch andererseits Geschmack und Umsicht hinsichtlich der Auswahl viel zu häufig vermissen, als daß ein unbedingtes Lob gespendet werden könnte. Während man in dem einen Konzerte mit den heterogensten und zum Theil unbedeutendsten Dingen überhäuft wird, geräth man hinwieder bei einem andern schon unter dem Lesen des Zettels in jene aus Langeweile und Verdrossenheit komplizirte Stimmung, die einzutreten pflegt, wenn uns ein und dieselbe — wenn auch noch so geistreiche — Geschichte immer wieder erzählt wird. Scheint es doch fast, als fertigte die musikalische Akademie durch Herumblättern in alten Konzertzetteln ihre neuen Programme an, und läßt sich auf dieser bequemen Jagd irgend ein Stück erhappen, das allenfalls ein paar Jahre nicht mehr gespielt worden ist, sofort wird es auf das Repertoir gesetzt. Zu allem Ueberfluß verbindet sich mit dieser Planlosigkeit eine ultrakonservative Richtung, die einem noch nicht gestorbenen oder noch nicht lange genug todten Meister (z. B. Schumann) nur in den seltensten Fällen den Zutritt gestattet. Als Entschuldigung wird meistens angeführt, das Publikum liebe das Neue nicht und die Erfahrung lehre ja, daß die meisten Werke jüngeren Datums durchfielen. Dies ist allerdings richtig, aber diese abweisende Haltung eines leicht bestimmbaren Publikums würde sich sofort in eine freundlich entgegenkommende verwandeln, wenn an die Ausführung neuerer Musik nur mit halb so viel Liebe und Ernst gegangen würde, wie an die Werke älterer Meister. Wenn man sich aber allzu deutlich anmerken läßt, daß mit einer derartigen Vorführung nichts weiter bezweckt ist, als „die Schreier wieder für einige Zeit zu beruhigen", und wenn überdies schon nach den Proben von scheinbar kompetenten Leuten allenthalben erzählt wird, die und die neue Komposition tauge nichts, so ist es doch wahrlich ganz natürlich, wenn des andern Abends der voreingenommene Freund Publicus von einem lediglich exakt herabgespielten Musikstücke nicht sonderlich erbaut wird. Daß bei diesem ewigen Einerlei das Interesse für Konzertmusik überhaupt endlich einer bedenklichen Apathie Platz machen wird, ist nicht schwer zu prophezeien: denn wer die Bestrebungen seiner Zeit — seien sie nun künstlerischen oder wissenschaftlichen Inhalts — in dünkelhafter Zufriedenheit unbeachtet lassen kann, geht einer sehr schlimmen Krankheit entgegen. Ihre Namen sind verschieden; auf dem Gebiete der Tonkunst nennt man sie gegenwärtig „klassische Richtung".

Folgende Programme der letzten fünf Konzerte werden die Berechtigung vorstehender Jeremiade zur Genüge bestätigen:

I. Symphonie in B-dur von Beethoven; Arie von C. M. Weber zu Cherubini's „Lodoiska" (Kapellmeistermusik); Präludium und Fuge von J. S. Bach; zwei Lieder von Schubert („Der Neugierige" und das Shakespeare'sche Ständchen); Spontini's Ouverture zur „Olimpia" (!).

II. Mendelsohn's A-dur-Symphonie; Arie aus „Titus" mit obligatem Fagotthorn; Violoncellkonzert von Goltermann; schottische Lieder von Beethoven; Cherubini's „Lodoiska"-Ouverture.

III. Mozart's dreisätzige D-dur-Symphonie; Arie aus „Herakles" von Händel; Beethoven's Musik zum „Prometheus".

IV. Beethoven's achte Symphonie; Arie mit obligater Klarinette aus Spohr's „Faust"; Violinkonzert von Rudolf Kreutzer (Nr. 19); Es-dur-Konzert von Beethoven: Vokalquartett von J. N. Schachner; „Fingalouverture" von F. X. Pentenrieder.

V. „Die Jahreszeiten".

Als die einzigen Repräsentanten der Gegenwart erscheinen sonach Schachner und Pentenrieder! — Bei allem möglichen Respekt vor beiden Herren dürfte der Wunsch, die musikalischen Bestrebungen Solcher kennen zu lernen, die nicht zu den genuinen Altbayern gehören, doch auch einige Berechtigung haben.

Unter solchen Umständen sind die Verdienste des unter der Leitung des Hrn. v. Perfall stehenden Oratorienvereines nicht hoch genug anzuschlagen. Stehen auch seine Leistungen nicht immer auf jener Höhe der Vollendung, wie die der musikalischen Akademie — der Verein besteht aus Dilettanten — so erfreut uns hiefür ein äußerst anregendes Repertoir. Die beiden jüngsten Konzerte enthielten außer Werken von Cherubini, Händel, J. Haydn, Hauptmann, Mendelssohn, Rheinberger, Schumann und Vogler, die vierte Nummer aus Schumann's „Faustkompositionen" und Bach's herrliche Kantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß". Die Werke des letzteren sind fast ausschließlich auf den Oratorienverein angewiesen, vor den Augen der musikalischen Akademie wenigstens scheinen sie keine Gnade finden zu können, denn schon seit einigen Jahren beschränkt sich dieses Kunstinstitut auf eine Arie aus dem „Weihnachtsoratorium" und auf zwei Orgelkompositionen des Meisters, wovon die eine (die Toccata in F-dur) von Effer, die andere (die oben angeführten Präludium und Fuge) von Franz Lachner für großes Orchester arrangirt wurde.

Ein sehr dankenswerthes Unternehmen sind die Quartett-Soiréen der HH. J. Walter, Closner, Thoms und Hipp. Müller. Hier verbindet sich geschmackvolle Auswahl mit vollendeter Ausführung. Die Künstler mögen sich nur sputen, daß sie nicht an die bei den HH. „Biedermeier und Konsorten" so überaus beliebte Schablone gerathen, wonach jede Soirée aus Haydn, Mozart und Beethoven (mit dem jedoch nicht über op. 74 hinausgegangen werden darf!) zusammengesetzt ist. Für diesmal behaupteten Haydn und Beethoven ihre Plätze, Mozart hingegen wurde einmal durch Cherubini's Es-dur-Quartett und ein andermal durch Dittersdorf's 5. Quartett (Es-dur) verdrängt.

Daß es auch an Virtuosenkonzerten nicht fehlte, versteht sich von selbst. Näher darauf einzugehen ist wohl nicht nöthig, da sie hier wie allenthalben sind: selten reich an allseitig Vollendetem, bieten sie durchschnittlich anständiges Mittelgut, und nachdem sie sich durch ein Trio oder Quartett mit dem guten Geschmacke abgefunden zu haben glauben, verweilen sie mit Vorliebe auf dem Gebiete der Kunststücke. Daß hie und da auch ganze oder theilweise Ausnahmen von dieser Regel vorkommen, soll keineswegs in Abrede gestellt werden. Die Namen der hieher gehörigen sind: Frl. Legrand und Frl. Anna Molique (Pianistinnen) und die HH. Bärmann, Vater und Sohn (ersterer Clarinettist, letzterer Pianist). Oberthür (Harfenspieler), Benno Walter und Konzertmeister Maximilian Wolff (beide Violinisten).

Unter solchen wenig auf- und noch weniger anregenden Umständen hat sich denn auch diese Konzertsaison zu den Vätern versammelt. Aber schon werden Vorbereitungen zu einem großen Musikfeste getroffen, welches die musikalische Akademie zu Anfang Oktober im Glaspalaste zu geben gedenkt. Wie verlautet, soll im ersten dieser Konzerte J. Haydn's Oratorium „Die Rückkehr des Tobias" aufgeführt werden. Sollte sich dies nicht als eine satirische Erfindung herausstellen, so würde diese Wahl zu der obenerfuchten Charakteristik der musikalischen Akademie abermals einen schätzbaren Beitrag liefern. Allerdings thut man sich in München auf die etwas problematische Wiederentdeckung des „Tobias" nicht wenig zu gut, aber Angesichts so billiger Lorbeeren sollte das verehrliche Kunstinstitut nicht vergessen, daß es vor Allem Händel und Bach gegenüber noch sehr große Schulden abzutragen habe. Weder „Israel in Aegypten", noch „Samson", weder das „Weihnachts-Oratorium", noch die H-moll-Messe haben bisher in die Konzerte der musikalischen Akademie Aufnahme finden können.

Schließlich sei noch der Oper gedacht. Hinsichtlich des Personalstandes und seiner Lücken ist Alles beim Alten geblieben. Gastspiele fanden so gut wie keine statt, da nur der Tenorist Meyer vom Theater zu Braunschweig ein solches eröffnete, aber schon mit seiner ersten Rolle (als Eleazar in Halevy's „Jüdin") so ungünstigen Erfolg hatte, daß jede Fortsetzung unterblieb. Frl. Artôt, die zu einem Gastrollencyklus er-

wartet wurde, hat wieder abgeschrieben. Als Grund soll sie Unwohlsein angegeben haben; bin ich aber recht berichtet, so nahm sie für dieselbe Zeit, wo man sie hier erwartete, ein Gastspiel in Hamburg an.

Neue Opern kamen zwei auf das Repertoir: „Die Foscari“ von Max Zenger und Felicien David's „Lalla Rookh“. Die erstgenannte Oper bekundete in mancherlei trefflichen Einzelheiten den entschiedenen Beruf des jugendlichen Tonsetzers, eine Gesammtwirkung aber konnte sie nicht erzielen. Abgesehen von dem überaus jämmerlichen Libretto, mangelt dem Werke vor allen Dingen eine bestimmte ausgesprochene Haltung in stylistischer Beziehung und jene — allerdings nur dem Meister eigene — Kunst, den einzelnen Motiven dramatisches Leben und charakteristische Färbung zu verleihen. Die „Foscari“ wurden im Januar zwei Mal gegeben und sind seitdem vom Repertoir verschwunden. Einen vollen Gegensatz zu diesem ersten Versuch bildet David's „Lalla Rookh“. Erfreut uns dort die schöpferische Kraft des Kunstjüngers, so langweilt uns hier die Erfindungsarmuth des ausgeschriebenen Praktikers; zeigt sich dort Mangel an Erfahrung und wohlgebildetem Geschmacke, so müssen wir hier die Raffinerie bewundern, mit der David gleichwohl ein Ganzes hinzustellen wußte, das für den ersten Augenblick einen ziemlich überraschenden Eindruck macht. Aber das Auge des unbefangen Prüfenden wird diesen Flitterstaat schnell genug durchschauen, um das Schablonenhafte, zum Theil selbst Nachlässige der ganzen Behandlung sofort in voller Nacktheit zu erblicken. Schon die Ouvertüre kann als ein wahrhaft unübertreffliches Paradigma gelten, wie man diese Kunstform nicht behandeln soll! — Wahrscheinlich nur der trefflichen Wiedergabe der beiden Frauenrollen durch die Damen Stehle und Edelsberg ist es zuzuschreiben, daß „Lalla Rookh“ bei der erstmaligen Aufführung so entschieden durchschlug. Doch schon in der dritten Vorstellung zeigte sich geringere Theilnahme und es ist kaum zu bezweifeln, daß bei öfterer Wiederholung auch der harmloseste Dilettant herausbringen wird, was man in Wirklichkeit von dem vielgepriesenen orientalischen Zauber dieser Oper zu halten habe. *)

*) Vergl. mit diesem Urtheil über „Lalla Rookh“ dasjenige in Nr. 17, S. 266 d. J. A. d. R.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

15. — 21. Mai: „Das Nachtlager in Granada“. — „Belisar“. — „Margarethe“. — „Hernani“. — „Catanella“. — „Dom Sebastian“. — „Robert der Teufel“. (Antonina, Elvira, Alice: Frl. Fäbri-Mulder; Helene, Catanella: Frl. Friedberg a. G.)

In Ermanglung einer nahrhaften musikalischen Kost, die man jetzt im Operntheater, wie es scheint, weniger als jemals haben kann, mag uns diesmal die Wiederaufnahme des Donizetti'schen „Belisar“ beschäftigen, einer Oper, deren prätenziöse Hohlheit außer Zweifel steht, deren Aufführung jedoch — wenn sie schon stattfindet — immerhin von Seite unseres Hofoperntheaters eine bessere sein müßte; denn was entschuldigte sonst die Kultivirung so unerlaubt trivialer Machwerke?!

Wenige Momente in den Leistungen des Frl. Destinn und des Hrn. Beck ausgenommen, ließ die „Belisar“-Vorstellung jegliche Wärme, jeglichen Schwung, jegliche halbwegs intelligente Sorgfalt vermissen, Momente, die sowohl von den einzelnen Sängern, wie vom Ensemble gefordert werden dürfen, Momente, welche gerade allein noch im Stande sind, selbst den schwächsten italienischen Opern auf eine Reihe von Augenblicken leuchtende Funken theatralischen Lebens zu entlocken. Es macht freilich einen verzweifelnd komischen Eindruck, wenn beispielsweise im dritten Akte die wilden Barbaren-Horden unter des tapfern Alamir Führung, um Belisar zu rächen, gen Byzanz ziehen, begleitet von einer, frellich auch barbarischen Militärbande, welche eine lustige Polka spielt. Indessen, wenn die schäbig gekleideten Choristen und mitunter selbst Solosänger wie die Klötze dastehen oder ungeschickte Bewegungen machen, wenn der Chor mit oft gerügter Schlaffheit singt, das Orchester ohne jegliche Nuance drauf los bläst und geigt, wenn die Solisten oft nicht den mindesten Ernst in der Durchführung ihrer Rollen, nicht den mindesten Schwung in der Geltendmachung ihrer Partien bewähren, dann wird man gestehen müssen, daß Donizetti wenigstens nicht der allein Schuldige ist, dessen musikalische Vergehen zu gerechter Verurtheilung herausfordern. Keine Oper ist so schlecht, daß sie nicht gut gegeben werden könnte. Unsere Operndirektion aber verdreht den Satz und meint: keine Oper ist so schlecht, daß sie nicht gegeben werden könnte. Mittelst nachlässiger Proben und mangelhafter Inscenesetzung sorgt sie dafür, daß halbvergessene Werke bei solchem Wiedererscheinen den gründlichsten Gnadenstoß erhalten.

Selbst der tüchtige Walter, mit seinen frischen Naturgaben und seinem künstlerischen Instinkt, ist ein trostlos schwächlicher Alamir. Hr. Walter ist eben hier nicht in seinem Fach. Noch weniger genügte Fr. Fabbri-Mulder als Antonina. Nicht einmal ihre Stimme reicht aus für diese nicht große, aber heikliche Partie. Daß diese Stimme nur in mäßiger Tonstärke angenehm klingt, war für die rachenschnaubende erste Arie höchst fatal, denn eine sanft flötende Antonina genügt eben so wenig als es der Sängerin gelingen wollte, ein stärkeres Tonvolumen erfolgreich zu entfalten. Einzelnes gelang halb und halb, das Meiste war entweder farblos, oder kreischend, oder, wie z. B. die koloririten Stellen, überstürzt. Dem Spiel der Gastin fehlte die edle Repräsentation, die dramatische Bewegung, dem Vortrage jeglicher Schwung.

Einen anmuthenden Kontrast gegen diese fast unter der Schablone stehende Leistung bildete Frl. Destinn als Irene. Der gesangliche Theil liegt sehr bequem innerhalb der natürlichen Mezzosoprangrenzen ihrer Stimme. Der Vortrag, namentlich der ersten Arie, war sehr lebendig und innerlich empfunden, und auch die Tonbildung freier, natürlicher, kräftiger als sonst. Möge sich Frl. Destinn nur vor dem leidigen Tremolo sorgsam in Acht nehmen und ihrem Pathos im Vortrage nicht die Zügel schießen lassen. Sie singt mit so offenbarer Freude am Gesang, daß sie oft nahe daran ist, in Uebertreibung zu verfallen. Immerhin aber ist diese Irene die beste Rolle, die wir bisher von Frl. Destinn gesehen.

Hr. Beck hat den Belisar schon besser gesungen, als an dem besprochenen Abend. Die Spuren seines längeren Unwohlseins ließen sich an einer gewissen Unsicherheit und Langsamkeit der Tonbildung merken. Demungeachtet bleibt sein Belisar eine stattliche Leistung, der es weder an Kraft noch an richtiger, maßvoll ausgedrückter Empfindung gebricht.

Hr. Hrabanek verwendet auf die kleine Rolle des Kaisers Justinian kaum genug Sorgfalt. Hrn. Campe als Eutropius hinzustellen, und diesen in komischen Rollen verwendbaren Sänger sich blamiren zu lassen, das gehört wohl zu den besonderen Vorzügen der betreffenden artistischen und büreaukratischen Opernleiter?

An der Wien.

16. Mai: Zum ersten Mal: „Abällina“ oder: „Ein Schwager für Alles“, Gelegenheits-Burleske in 3 A. von Zell und Méry. Benefice des Frl. Gallmeyer.

7.— Wir sind keine der Parodie abholden Rigoristen. Wir haben uns seinerzeit weidlich ergötzt an Castelli's „Gallimathias“, an Nestroy's „Robert der Teufel“, an der modernen „Tannhäuser“-Travestie, ja selbst dem „theatralischen Unsinn“ haben wir eine theilweise Berechtigung nicht abgestritten. Jede Parodie findet aber ihre Grenze an jenem Punkte, wo statt der Satire einer bestimmten Richtung, oder Gattung, oder eines bestimmten Typus, oder wenigstens eines Aufsehen erregenden Produktes die Persiflage einer Individualität die Bretter des Possentheaters in Beschlag nimmt, an jenem Punkte, wo Personen verspottet werden, und zwar nicht einmal bloß mit Bezug auf die Ausübung ihres Berufes, sondern ganz absichtlich durch karrikirende Bloßlegung ihrer wirklichen oder angedichteten Privatverhältnisse. Diese Grenze ist nicht leicht zu verfehlen, und eben so leicht ist das Ueberschreiten dieser Grenze in der neuen Parodie am Wiedner Theater zu erkennen. Wer das nicht sieht und davon nicht unangenehm berührt wird, dem kann eine Kritik, die sich selbst achtet, freilich nicht recht beikommen. Wer aber Augen hat, um zu sehen, Ohren, um zu hören, und auch nur einen Rest von Schamgefühl, um sich der Entartung unserer Vorstadtbühnen zu schämen, der wird uns beistimmen. Denn nicht nur eine prinzipielle Ueberschreitung jener scharfgezogenen Grenze zwischen erlaubter Satire und verwerflicher Persiflage liegt hier vor, sondern diese letztere tritt überdies in solcher Gelstes- und Witzesarmuth zu Tage, daß die freche Verhöhnung aller dramatischen und sittlichen Grundlinien nicht einmal durch irgend einen Aufschwung phantastischer Thorheit, durch irgend einen Zug genialer Dummheit gemildert wird. Von einer Handlung keine Spur; drei Bilder werden uns vorgeführt, die miteinander nichts gemein haben, die auch selbst parodistisch keinen rechten Sinn haben, jedes derselben besteht aus Episoden, die den übertriebenen Theater-Enthusiasmus, die Virtuosenspekulation und das Koulissentreiben mit altbekannten, schon hundertmal dagewesenen groben Pinselstrichen lächerlich machen; aus dem spekulirenden „Schwager“ haben die HH Verfasser eine gemeine, aber keine komische Figur gemacht, aus der „kindlichen“ Primadonna ein unsicheres Gemisch von einander widersprechenden Karrikatur- und Blamage-Versuchen, ein

Unding von schlechter Photographie und verpfuschtem Zerrbild.

Etwas aber fehlte noch, um die schlechte Travestie zum vollkommenen Skandal zu stempeln: Frl. Gallmeyer mußte die Hauptrolle übernehmen.

Es lag nahe, und mußte sehr lockend erscheinen, daß es einen Zug sonder Gleichen geben werde, wenn die gefeierte kleine Pattl von ihrer künstlerischen Antipodin, von der gefeierten großen Gallmeyer, travestirt würde. Ob nun dieser Zug gelungen sei, darüber mögen spezifisch kompetente Stimmen urtheilen, wir wollen uns gern bescheiden; daß aber Frl. Gallmeyer ihre diesmalige Aufgabe, abgesehen von aller Tendenz und Absicht, schauspielerisch verpfuscht hat, das erkühnen wir uns zu behaupten. Der parodistische Witz wäre selbstverständlich im Festhalten eines hypernaiven Tones gelegen. die travestirte „Kindlichkeit" war der Kernpunkt der Aufgabe. Sei es nun Nachlässigkeit, sei es Unfähigkeit, auch nach dieser Seite hin zu wirken, genug Frl. Gallmeyer, statt den Fehler des Stückes zu verbessern, spielt die Rolle noch ungleicher, als sie vorgezeichnet ist: bald naiv, bald farblos, bald mit jener wonnigiichen Gemeinheit, die an allen ihren Rollen verletzend erscheint, hier aber den Eindruck eines speziellen schauspielerischen Mißgriffes zurücklässt. — Bei alledem finden Stück und Darstellung eben so vielen Zuspruch und Beifall, als sie von rechtswegen Mißfallen erregen sollten, — ein trauriger Beleg für die augenblicklich in den Zuschauerräumen unserer Vorstadttheater herrschende Gesinnung!

Schließlich sei noch erwähnt, daß der treffliche Swoboda den Pseudo-Schwager in entsprechender Maske und ganz maßvoll spielt, sich auch leider wieder mit einer Sopranarie die Stimme ruinirt, daß das Intermezzo der böhmischen Musiker (HH. Röhring und Stelzer) erheiternd wirkt, daß Hr. Zimmermann einige Manieren des „italienischen Tenors" nicht übel nachahmt, und daß das Terzett aus dem „Barbier" (HH. Swoboda, Zimmermann und Haller) das komischeste Moment der Vorstellung abgibt.

Thaliatheater.

21. Mai: Zum ersten Male: „Die Armen und Elenden". Bilder aus dem französischen Volksleben mit Gesang und Tanz in zwei Abtheilungen und acht Bildern nach V. Hugo's Roman: „Les misérables", frei bearbeitet von Therese Megerle.

G. — Die „Recensionen" hatten erst vor kurzer Zeit Gelegenheit, über die Dramatisirung dieses jüngsten Hugo'schen Romans durch den Sohn des Autors zu sprechen. Es wäre kaum verzeihlich gewesen, wenn Fr. Megerle bei ihrer „freien" Bearbeitung ihren Vorgänger nicht zu Rathe gezogen hätte; ein Vorwurf, der ihr übrigens auch nicht gemacht werden kann. Sie hat sich im Gegentheil bei ihren acht oder eigentlich zehn Bildern — denn sovielmal fiel der Vorhang — die Scenirung des „Valjean" in der ersten Hälfte recht artig zu Herzen genommen — und machte, soweit sie dies that, Effekt. Mittlerweile scheint ihr aber eingefallen zu sein, daß sie der Firma „frei bearbeitet", den Verhältnissen der Bühne, für die sie schrieb, und dem Stammpublikum derselben auch Rechnung zu tragen habe, und sie ließ demgemäß einige berechtigtere Scenen fallen, wie z. B. bis auf eine einzige sämmtliche mit Fantine, um an ihrer Stelle einen Maskenball, eine Gartendekoration, einen Schiffsbrand und Aehnliches unterbringen zu können, nebenbei gesagt sämmtlich Dinge, über deren armselige Ausstattung nur das Gallerie-Publikum der Josefstadt in seiner gewohnten Anspruchslosigkeit wegsehen konnte. Während übrigens die meisten Scenen wahre Muster von Wortkargheit waren, erging sich die erste in einem ganz behäbigen, theilweise ziemlich überflüssigen Wortreichthum. Die Handlung aber ermattet, je weiter gegen das Ende, desto mehr, so daß die Barrikade mit ihrer Pulververschwendung als Schlußscene zur Nothwendigkeit wird, um wenigstens bei einem Theile des Publikums einige Sensation zu machen.

Um gerecht zu sein, muß hinzugefügt werden, daß das Spiel keinen geringen Theil daran hat, wenn das Stück bald wieder vom Repertoir verschwindet; besonders gilt dies von den weiblichen Rollen. Frl. Stengel ist zwar eine hübsche Erscheinung, muß aber noch eine gute Weile lernen, um auch spielen zu können, und Fr. Farnik war möglichst farblos. Frl. Jamschek spielte mit ziemlicher Frische und Frl. Binzenza präsentirte sich nach Kräften als die angehende Dejazet der Josefstadt; wir wollen ihr dafür unsere Anerkennung nicht vorenthalten, zugleich aber auch sie schön bitten, sie möge künftighin singen, wo es ihr gefällt, nur nicht auf dem Theater. Hr. Leuchert war als Träger der Hauptrolle fleißig, wie immer, verfällt aber stets mehr in ein monotones Pathos, worin er dann so manche Pointe entweder ganz fallen läßt, oder geradezu falsch betont. Hrn. Jungwirth ist das Hochdeutsch bereits zu sehr abhanden gekommen. Mit möglichstem Anstande führte Hr. Weiß seine Pfarrer-

rolle durch. — Schließlich wollen wir Hrn. Direktor Hoffmann noch bedeuten, daß er die Zuschauer doch vor Regen schützen möge.

Zu Sachen des Gesangunterrichts am Konservatorium

erhalten wir von Hrn. Professor Grädener nachfolgendes Schreiben:

Geehrte Redaktion!

Möchten Sie den folgenden Zeilen einen bescheidenen Platz in Ihrem Blatte gönnen, so würden Sie dadurch nicht allein mir und meinen verehrten Damen-Kolleginnen, sondern, wie ich denke und hoffe, auch dem ganzen Institute des Konservatoriums einen freundlichen Dienst leisten.

In einem der gelesensten Tagesblätter Wien's ward neulich bei gelegentlicher Besprechung des letzten Zöglingskonzerts (7. Mai d. J.) die Verwunderung ausgesprochen, daß — neben der mit vollem Recht als trefflich anerkannten Orchesterleistung — der vokale Part aus „Dreien" Ausbildungsklassen für höheren Gesang nichts Weiteres zu Tage gefördert habe, als einen zweistimmigen Chor (Sopran und Alt) von Raffini. Nicht darüber will ich reden, daß und warum in diesem Konzerte überhaupt jegliche Solo-Leistung, instrumentale nicht minder als vokale, von vornherein ausgeschlossen war, sondern über ein viel wichtigeres und eigentlich einer längeren Besprechung zu unterziehendes Kapitel.

Der Name „höhere Gesangsbildung", „Ausbildungsklasse" u. dgl. führt leichtverständlich nicht allein zu fehlgreifenden Anforderungen an die betreffenden Klassen, sondern auch zu einer Parallelsetzung ihrer Leistungen mit denen anderer höherer Klassen, welcher ein durchaus schiefer Maßstab zu Grunde liegt. Der Violinspieler beispielsweise — mag er nun sein A B C in der Musik schon absolvirt haben, oder mit den ersten Griffen und Strichen auf dem Instrumente nebenher absolviren, oder endlich in einer eigenen Klasse (den Gesangsklassen der HH. Professoren Weiß und Pichler) als ein Besonderes erlernen — fängt mit dem ersten Striche faktisch an, das Geigenspiel zu üben und schreitet nun von Jahr zu Jahr, von Stufe zu Stufe in demselben Geleise sich weiter fördernd fort. Aus einer Klasse entlassen, hebt er in der folgenden genau auf dem Punkte an, auf den ihn Lehre und eigene Individualität gehoben haben. So ist wirklich jeder folgende Unterricht ein höherer und kann die letzte Klasse in der That die relativ höchsten Ansprüche stellen, ja muß sie stellen.

Ganz anders beim Gesange. Was hier der Schüler in den unteren (den Vorbereitungs- und Vorbildungs-) Klassen lernt und gelernt hat, kann und soll zu allem Möglichen frommen. Einmal: das Musikalisch-Machen im Allgemeinen — wie denn zu diesem Endzweck in Frankreich z. B. der Gesangunterricht allen übrigen Zweigen als absolut Erheischtes voran oder zur Hand geht — also Bildung des Gehörs, Erlernung der Intervalle und Akkorde und dessen, was man „Treffen" nennt; sodann: andahnende Geschmeidigmachung der Singorgane mit spezieller Berücksichtigung (so sollte es wenigstens sein!) des Sprachlichen, des speziellen Umfangs und Charakters jedes einzelnen Organs, der jedem Individuum gemäßen Mundstellung, Zungenlage u. s. w. Aber — und das ist der Hauptunterschied zwischen dem Verhältniß höherer und niederer Klassen im Gesange und denen in anderen Unterrichtszweigen — die eigentliche Bildung des Instrumentes selbst, das bei allem sonstigen Musiziren ja schon vorliegt, die sogenannte „Stimmbildung" kann erst nach erfolgter Mutation der Stimme ihren Anfang nehmen, und diese gerade ist der wichtigste Faktor der gesammten Schulung im Gesange. Die Einweisung also in die betreffende Stimmgattung (Baß, Baß-Bariton, Tenor-Bariton, Tenor; Contra-Alt, Alt, Mezzo-Sopran, Sopran); die Scheidung und wieder Verschmelzung der von der Natur gesetzten Register; die Abweisung aller jener oft mitgebrachten, oft erst mit der Mutation auftauchenden, durch fehlerhaften Anschlag bedingten, falschen Klangfarben (Kehl-, Gaumen-, Nasen-, Zahnklang) Alles dieses nimmt so viele Zeit allein in Anspruch, daß wir gar froh sein dürfen, können wir nach einem Jahre ausrufen: „Das Instrument ist fertig; jetzt kann mit dem eigentlichen Spielen auf demselben, mit dem Singen selbst begonnen werden!" Von durchweg fehlerloser Aussprache, von grammatisch- nur und musikalisch-richtigem Athmen, von Anbahnung der Kolaratur — Aufgaben, die alle Hand in Hand gehen müssen mit der fortschreitenden Stimmbildung, sollen sie nicht später doppelte Arbeit machen — gar nicht zu reden. Und da verlangt noch Mancher gar schon „Vortrag", nicht singemäßen nur, nein, ästhetischen, dramatischen, Vortrag in allen jenen Liedern, Arien, Salzegien, die durchweg (im ersten Jahre) gewissermaßen mißbrauchsweise nur Mittel sind zum Zwecke, nicht Selbstzweck, wie im weiteren Verlauf des höheren Unterrichts.

Dazu kommt: dies zarte, reizbare Instrument des Singorgans allen möglichen Einflüssen der Lebensart, Atmosphäre, Temperatur blaßgegeben, wie kein anderes, befanders im Anfange, da es noch ungeschult ist; daher jeden Augenblick gemüssigt, mit den Uebungen innezuhalten. Was schadet ein Schnupfen, ein Katarrh dem Saiteninstrumentilen? (den Bläser hindert es schon mehr und dessen Embouchüre). Ein Anfänger im Gesange singt das halbe Jahr; das andere halbe pausirt er. — Dazu ferner: daß nicht einmal alle, zum Theil klangfähige und deshalb nicht abzuweisende Stimmen überhaupt schon eine Vorbereitung durchgemacht haben und deunnach so geschult sind, wie sie sein sollten; daß ein Ihril derselben aus diesem oder anderen Gründen eine gänzlich falsche und verschrobene Mundstellung mitbringt, undeutsche Aussprache, allen grammatischen und ästhetischen Regeln abhald. All gefungen hat statt Sopran, Sopran statt Alt und was dgl. mehr. Wie gesagt, wenn da in einem Jahre bei allen Zöglingen durchschnittlich nur das Instrument so ungefähr herausgebracht ist, so ist schon viel erreicht und eine große Hauptsache. Heißt's doch nicht anders hier als nach einmal — nach anderer Richtung hin — von vorn beginnen; so daß das zweite Jahr des höheren Kursus im Gesange, streng genammen, nur Fortsetzung ist des ersten, das dritte Fortsetzung des zweiten.

Von diesem Gesichtspunkte aus will und soll der höhere Gesangunterricht beurtheilt werden, will und soll er richtig beurtheilt werden; und jede Parallelsetzung einer einjährigen Sängerin der Ausbildungsklasse mit den Schülern derselben Klasse in andern Zweigen ist schief und deshalb ungerecht.

Genehmigen Sie die Versicherung vollkommenster Hochachtung, mit der ich zeichne

Karl Grädener,
Professor des Gesanges am Konservatorium der Musik.

Wien, Mai 1863.

Korrespondenz-Nachrichten.

†††† **Darmstadt.** (Schluß der Saison. — Wachtel. — Das Darmstädter Hoftheater nach Mainz. — Schauspielrepertoir.) Ende April wurde die diesjährige Saison geschlossen. Theils aus Mangel an Stoff, theils wegen der Unerquicklichkeit desselben, sahen wir uns genöthigt, unsere Berichte für die „Recensionen" in der letzten Zeit zu stören. Mit Ausnahme des Wachtel'schen Gastspiels drehte sich das Repertoir fast zwei Monate lang nur um die „Königin von Saba". Um fortwährende Aufführungen dieses seichten Gounod'schen Machwerks zu ermöglichen, das, Dank der prächtigen Ausstattung und dem verdorbenen Geschmack dieser sogenannten Kunstfreunde, allerdings fortwährende Anziehungskraft auf Theaterbesucher von nah und fern ausübte, wurde jede andere Rücksicht in den Hintergrund gedrängt, und waren die übrigen Vorstellungen eigentlich nur dazu da, um, einerlei wie, die Abende auszufüllen, an denen die „Königin von Saba" nicht gegeben werden konnte. So blieb denn diese Oper auch die einzige Novität der ganzen Saison, wahrlich kein ehrendes Zeugniß für die Leistungen eines Instituts. — Der berühmte „Postillon" und Besitzer des hohen e und eis erntete, wie überall, so auch bei uns, wo er noch von dem Beginn seiner künstlerischen Laufbahn her in gutem Andenken steht, reichlichen Beifall. Wir vermögen uns diesem Beifall nicht so unbedingt anzuschließen; namentlich war es der Raoul, in welchem und der Sänger, trotz seiner seltenen, herrlichen Stimmmittel höchst unbefriedigt ließ. Häufiges Anbringen geschmackloser Kadenzen, fortwährende Einlagen hoher Töne, wo solche durchaus nicht hinpaßten, Mangel an nobler Repräsentation, sowie gänzliche Abwesenheit jedes dramatischen Talentes ließen uns bei dieser Leistung durchaus zu keinem Genusse kommen. Schade um dieses prachtvolle Organ, das, wie wohl kein zweites der Gegenwart, fast alle Vorzüge, Schönheit, Fülle, Kraft, Gleichheit des Tons in allen Lagen in sich vereint, daß es nicht von Seele und Verständniß, und vor Allem schade, daß es nicht von echt künstlerischem Streben seines Besitzers unterstützt wird. — Im Laufe des Monats Mai gastirt — wie die „Recensionen" schon früher mitgetheilt — das gesammte Darmstädter Hoftheaterpersonal in Mainz. Es werden hauptsächlich große Opern und Ballete zur Aufführung gelangen. Das aufgestellte Schauspiel-Repertoir liefert einen neuen schlagenden Beweis von dem wirklich jammervollen Zustand, in welchem sich dieser Theil des Hoftheaters unter der Leitung des Hrn. Direktor Tescher befindet. Wie die „Mainzer Zeitung", anscheinend offiziell, berichtet, werden an den Schauspielabenden folgende Stücke gegeben: „Die Unglücklichen", „Der Winkelschreiber", „Die Schwäbin", „Hochzeit oder Festung", „Ludwig Devrient", „Am Klavier", „Man sucht einen Erzieher", „Die Sterne wollen es", „Hermann und Dorothea"!!! Bedarf es da noch eines Kommentars?

!! **Graz.** (Gastspiel des Hrn. Rott. — Konzert des akademischen Gesangvereins.) Hr. Rott gastirte hier vor sehr schwach besuchten Häusern als Hans-Babel in „Dumm, dümmer, am dümsten", — als Paraplnie-Macher Knöpfl in „Ein Judas von anno Neun!", — als Thomas in „Der Teufel im Herzen", — als Feron in „Jäger und Zuave" 3 Mal, — als Péti in „Der Zigeuner" und als Aaron Hellmann in „Eine Judenfamilie", im Ganzen also 8 Mal. Er entrollte in allen diesen Stücken vor uns sehr wahre, lebendige Charaktergebilde mit einer bis in's kleinste Detail geführten künstlerischen Konsequenz, wobei besonders der Ausdruck eines tiefen, reichen und je nach dem Charakter entwickelten Gemüthslebens höchst anregend hervortrat. Er wurde jederzeit durch stürmischen Beifall und Hervorruf ausgezeichnet. — Leider sind das durchwegs Stücke, die in der einen Rolle ihre ganze Bedeutung haben, in allem Uebrigen aber matt, farblos und entsetzlich gedehnt sind; das mag nebst den schönen, warmen Abenden mit Ursache des geringen Besuches gewesen sein. — Am 17. Mai gab der neue akademische Gesangverein unter dem Chormeister Hrn. Schlechta, der sich sowohl durch sein sicheres Dirigiren, als auch durch das Einstudiren der Pieeen als tüchtiger Musiker bewährte, sein zweites Konzert bei mäßig besuchtem Saale. Der Verein hat in der kurzen Zeit seines Bestehens bemerkenswerthe Fortschritte gemacht; es wurden Chöre von Mendelssohn, Lachner, Effer, Otto, Abt und zwei Soloquartette gesungen. Die Chöre gingen vorzüglich und wurden auch im Vortrage fein nüancirt; fast jeder Chor wurde auf Verlangen wenigstens theilweise wiederholt. In den gemischten Chören wurden Sopran und Alt durch die Knaben aus dem hiesigen Seminar mit großer Festigkeit in Takt und Intonation gesungen. Die Soloquartette waren vollkommen verunglückt. Der Mißgriff in der Wahl des ersten Tenor zum Soloquartett ist uns von dem trefflichen Hrn. Chormeister unbegreiflich. — Endlich wäre diesen und jedem Männergesangvereine zu wünschen, daß er seinen Konzerten Abwechslung durch Instrumentalpieeen oder Solo-Gesänge von Herren und Damen verschaffe. Männerchöre ganz allein, als Konzertproduktion in geschlossenen Räumen, werden ermüdend. Die gemischten Chöre mit Knaben sind eiu guter erster Schritt zur Abwechslung.

†††† **Mainz.** (Das Darmstädter Hoftheaterpersonal auf der Mainzer Bühne.) Die Aufführungen des Darmstädter Hoftheaters in Mainz haben am 1. Mai begonnen. Zur Aufführung gelangten bis jetzt von Opern: „Prophet", „Tannhäuser", „Nordstern", „Sicilianische Vesper", (3 Mal) und „Hugenotten", außerdem mehrere große Ballete und im Schauspiel: „Die Schwäbin", „Die Unglücklichen" und „Am Klavier". Die Erfolge dieses „Gesammtgastspiels"

sind im Allgemeinen nicht sehr bedeutend zu nennen. Die bei weitem größere Anzahl der Föcher in Oper und Schauspiel waren wohl an der Mainzer Bühne schon häufig besser besetzt, als dies jetzt mit den Darmstädter Gästen der Fall ist. Maschinerie, brillante Ausstattung und Inszenirung, ein hier noch nie so vortrefflich gehörtes Orchester und die hübschen Leistungen des Ballets sind die Faktoren, die die meiste Anziehungskraft auf das hiesige Publikum ausüben und sich vornehmlich von dem, was sonst unsere Bühne bieten konnte, auszeichnen. Unter den Mitgliedern nennen wir in der Oper die Damen Molnar und Bertram-Meyer, sowie Hrn. Becker, und im Schauspiel Frl. Eppert und Frl. Grüemann als die Einzigen, die Beifall fanden und verdienten. Von fremden Gästen haben wir drei Tenoristen zu erwähnen, die bereits — wahrscheinlich in Aussicht eines Engagements in Darmstadt oder Mainz, da beide Bühnen von jetzt an unter der Direktion des Hrn. Tescher stehen — hier auftraten. Es sind dies die HH. Meyer aus Braunschweig (Prophet), Kolomon Schmidt aus Pest (Tannhäuser) und Wagner aus Kassel (Raoul). Keiner der drei Herren konnte einen durchgreifenden Erfolg erzielen; am besten war noch Hr. Wagner, der, wenngleich Gaumenanfsz, doch keine unangenehme Stimme hat, und wohl für ein Theater wie Mainz eine ganz gute Akquisition wäre. Eine der nächsten Vorstellungen wird Auber's „Maskenball“ sein, in welchem Frl. Linko aus Olmütz die Melanie und Hr. Raschbauer aus Prag den Gustav singen wird.

F. **Prag.** (Personalnachrichten.) Als zweite Debutantin für das naive Fach trat Frl. Roobe vom Stadttheater in Mainz dreimal auf, gefiel und wurde sofort engagirt. Eine hübsche Erscheinung, einiges Talent, welches sich namentlich in einfacheren Rollen wie Julie in „Sie schreibt an sich selbst“ geltend machte, endlich die leidige Gosmonnsucht, von der wir oder dem Fräulein durchaus abrathen müssen, dies waren die Ursachen des raschen Erfolges. Viel schwieriger scheint es für Frl. Brond, die Gunst des Publikums zu gewinnen; do sie sich für Lustspielrollen jetzt wenigstens gar nicht eignet und auch in tragischen Partien nur da Erfolg hat, wo ein höheres Pathos beanspruchr wird, so wor ihre Julie in den tragischen Scenen der letzten Akte eine ganz gute Leistung. — Ein Experiment eigener Art ist das Gostspiel des Hrn. Poly Henrion vom Hoftheater in Stuttgort. Verfasser einiger einaktiger Stückchen, wie „Die Liebesdiplomaten“, scheint derselbe, was die Schouspielkunst betrifft, nicht viel mehr als ein routinirter Dilettont zu sein, dem äußere Mittel nur wenig zu Gute kommen. In Lustspielrollen wie Thalheim in „Liebesdiplomaten“, Tapp in „Eine Tasse Thee“, Jules Franz in „Am Klavier“ und Wilhelm im „Verwunschenen Prinzen“ entwickelte er eine allzu lebhafte Aktion, eine häufig überstürzte Sprache und einen unverkennbaren Mongel an Humor. In den von ihm französisch vorgetragenen Levaffoniaden „Titi à la représentation de Robert le diable“ und „Voilà pourquoi je suis garçon“ wird er trotz seiner Geläufigkeit von Treumann weit übertroffen. Hr. Henrion hatte bei seinem ersten Auftreten einen guten Erfolg, der sich aber beim zweiten etwas abschwächte. Das erste diesjährige Operngastspiel, das des Hrn. Mitterwurzer vom Hoftheater zu Dresden, ist insofern verunglückt, als er dosselbe wegen augenblicklichen Mangels an einem ersten Tenor — Hr. Bachmann gastirte eben in Berlin, Hr. Bernard war indisponirt — noch anfänglich glänzenden Auftreten bold wieder obbrechen mußte. Die schönen Stimmmittel und das frische, verständige Spiel des Künstlers ließen das rasche Ende seines Gastspiels bedauern. Die einmalige Mitwirkung des Frl. Boldamus von Dresden (als Gräfin in „Figaro's Hochzeit“, einer Sängerin mit einem etwas scharfen Organ, nahm das Publikum kolt auf. Den Figaro sang Hr. Krön mit gewohnter Sicherheit und Mößigung der Komik. — Für das Fach des zweiten lyrischen Tenors, welches durch den Abgang des Hrn. Rachbauer nach Darmstadt erledigt ist, debutirte Hr. Franke vom Hoftheater zu Neu-Strelitz als Lyonel in „Martha“. Der Debutant ist durchaus Anfänger, sowohl im Gesang, als im Spiel. Sein angenehmes, in der Höhe kräftiges Organ klingt in der Mittellage etwas matt und bedarf, wie sein Spiel, noch sehr der Uebung, um eine größere Sicherheit zu gewinnen. Das Publikum nohm den Sönger freundlich auf. — Im Neustädter Theater setzten die Zwerge ihr zu lange ausgedehntes Gostspiel fort und brachten außer unbedeutenden Novitäten, als „Wem gehört die Frau“ nach dem Französischen, „Das Gasthaus zum Riesen Golioth“ von Thürmer, „Bruder Liederlich“ von Jacobson und „Die verwirrten Annoncen“, frei nach Bäuerle von Salingré, eine Novität, Suppé's Operette „Zehn Mädchen und kein Mann“. Die Musik, welche gegenüber dem schwachen Texte einige hübsche melodiöse Weisen enthält, gefiel sehr, nomentlich das trefflich exekutirte Strohkonzert. Die übrige Darstellung ließ mit Ausnahme des Hrn. Piccolo viel zu wünschen übrig.

∴ **Stuttgart.** (Bevorstehende Personalveränderungen in der Oper. Gostspiele. Frl. Stehle und Hr. Küchen.) Unserer Oper sollen nun doch allerlei Aenderungen bevorstehen. Allgemein spricht man von dem Abzuge des Bassisten Lipp, der ein Engagement abgeschlossen habe nach Weimar, ohne daß bis jetzt etwas von einem Ersatz vertautet. Auch Hr. Pischek, der jüngst wegen der Uebernahme der Partie des Jägers im „Nachtlager“ durch Hrn. Schütky in Streit mit der Intendanz gerothen, soll um seine Pensionirung nachgesucht haben, und in Zukunft nur noch ausnahmsweise als Gast in einzelnen Rollen auftreten wollen. Ferner heißt es, Fr. Leisinger beabsichtige sich von der Bühne zurückzuziehen, und Fr. Jäger-Schröder hatte keinen neuen Kontrakt erhalten. Auch mit Fr. Morlow ist noch nichts geordnet, während die Gastspiele von Sängerinnen sich Schlag auf Schlag folgen. Fr. Roll-Mayerhöfer aus Schwerin, früher hier mehrere Jahre engagirt, ist als Gräfin in „Figaro's Hochzeit“ und als weiße Dame aufgetreten, ohne zu reuffiren. Frl. Kronß vom Wiener Hofoperntheater ist eingetroffen und gastirt als Fidelio, Alice („Robert“), Leonare („Troubadour“), und noch mehrere andere Gäste werden erwartet. Frl. Stehle aus München hat uns wieder verlassen, nachdem sie viermal in den Ihnen bereits gemeldeten Rollen aufgetreten und einen nohezu unerhörten Enthusiasmus erregt hatte. Ihre Wiederholung des Gounod'schen Grethens und der Cherubin in „Figaro“

trugen ihr neben zahlreichen Hervorrufen u. s. w. reiche Blumenspenden ein, und die talentvolle Kunstnovize, die ihre Aufgabe echt künstlerisch erfaßt, und nicht bloß singt, sondern auch angemessen spielt, wird erstaunt gewesen sein, daß für so kalt verschrieene Stuttgarter Publikum so überaus warm gefunden zu haben. Und diesem hochbegabten Mädchen warm heimer Zeit Hr. Kücken abgerathen, auf das Theater zu gehen, weil sie kein Talent habe!

Kleine Chronik.

Das niederrheinische Musikfest wird an den Pfingsttagen 24. — 26. Mai in Düsseldorf abgehalten. Die Tonhalle in Geisler's Garten wird nach einem Entwurfe von Heß, unter Anordnung Achenbach's und Hildebrand's dekorirt. Als Solisten wirken mit: Fr. Jenny Goldschmidt-Lind, Frl. Edelsberg (aus München), Hr. Gunz und Hr. Stockhausen. Dirigent des vokalen Theils ist Hr. Goldschmidt, des instrumentalen Hr. Tausch; die Orgel von Sanreck in Köln gebaut, von Hrn. Weber gespielt. Der Chor besteht aus 750 Personen, das Orchester zählt 126 Saiteninstrumente, mit der entsprechenden Anzahl Bläser.

Die Pariser Theater beschäftigen sich jetzt hauptsächlich mit der Wiederaufnahme älterer Stücke, so die große Oper mit dem Ballet „Gisella“ zum Debüt der Tänzerin Mouravieff und der Rossini'schen Oper „Graf Ory“ (mit dem Tenoristen Warot), die komische Oper mit Auber's „Haydée“, u. s. w. Im Théatre Lyrique ist Weber's „Oberon“ am Repertair, und auch der „Freischütz“ wird daselbst wiederholt. „Oberon“, „adapté pour la scène française par MM. Nuitter, Beaumont et de Chazot“ war im 3. 1826, dann 1857 zur Aufführung gekommen. Mad. Ugalde singt jetzt die Rezia. Neu waren an derselben Bühne zwei kleine Opern: „Les fiancés de Rosa“, Text von Choler, Musik von einer Dame, Mad. Valgrand (eigentlich de Grandval) und „Le Jardinier et son Seigneur“ Text von Barrière, Musik von Delibes. Im Palais-Royal, neu: „Le Brésilien“, ein possenhaftes Vaudeville.

Mery in Paris soll beabsichtigen, die Ovid'schen „Metamorphosen“ als lyrisches Feenstück auf die Bühne zu bringen. Die Musik wird aus Bellini'schen Opern entlehnt.

Der berühmte Klavierspieler Emil Prudent, aus der älteren Virtuosenreihe, ist jetzt in Paris gestorben.

Méhul's hundertjähriges Geburtsfest (24. Juni) soll in der Stadt Givet in den Ardennen durch ein großes Gesangfest gefeiert werden.

Bei Rothschild in London wird Ende Mai von Dilettanten, die der höchsten Aristokratie angehören, Offenbach's Operette „Herr und Madame Denis“ in französischer Sprache gegeben werden. Das Orchester wird aus vierzig der besten Musiker Londons bestehen.

Der einst bewunderte Tenorist Moriani soll jetzt wieder an's Auftreten denken, und zwar meldet man, der „Europe Artiste“ zufolge, sein und seiner Frau Erscheinen am Teatro Carcano in Mailand. Fr. Moriani ist eine Polin, Sikorska, in Wien unter dem Namen Rosetti als Sängerin bekannt.

Abermals hat eine deutsche Schauspielergesellschaft in Triest Bankerott gemacht, eine Erscheinung, die sich dort bereits so oft wiederholt hat, daß selbst streng deutsch gesinnte Blätter von weiteren vergeblichen Versuchen abmahnen.

Ein Theaterdirektoren-Kongreß in Dresden wird beabsichtigt. Seine Hauptaufgabe soll die Berathung über Maßregeln gegen die zunehmenden Anforderungen der Sänger und Tänzer sein.

E. Brachvogel's neues Lustspiel: „Ein neuer Falstaff“, nach dem gleichnamigen Roman desselben Verfassers, soll in der Berliner Friedrich-Wilhelmstadt ziemlich gefallen haben.

Der ehemalige Schauspieler Meaubert, namentlich seinen komischen Rollen geschätzt, ist dieser Tage im Dresdner „Asyl für Sieche“, 63 Jahr alt, gestorben. Er war in Hamburg geboren, und in seiner Glanzperiode, 1828—1835 am Dresdner Hoftheater engagirt, verließ die Bühne aber 1837 wegen zunehmender Kränklichkeit.

Im Bremer Theater hat die Sängerin Fr. Jauner-Krall aus Wien, seit mehreren Jahren Mitglied der Dresdner Hofbühne, eine Reihe von Gastrollen gegeben, und zwar mit ungewöhnlichem Erfolge. Das sehr gewählte Repertoir der Künstlerin bestand aus folgenden Partien: Susanne („Figaro“), Rosina („Barbier“), Regimentstochter, („Margarethe“ von Gaunod), Rosa (Fiaravanti's „Parfümerinnen“), Emmeline (Weigel's „Schweizerfamilie“) und die Primadonna in Mozart's „Schauspieldirektor“.

In Linz gingen kürzlichst Mautner's „Eglantine“, Trautmann's Lustspiel „Auf Freiersfüßen“ und Brachvogel's Drama „Mandeccans“ zum ersten Mal in Scene. „Faust“, womit Fr. Seebach ihr Gastspiel begann, konnte wegen Ermangelung eines Faust nur vom dritten Akte an gegeben werden.

Dr. Hanusch in Prag publicirt böhmische Osterspiele des 14. und 15. Jahrhunderts in lateinischer Sprache.

Die Direktion des Theaters in Graz ist für die nächsten sechs Jahre, d. i. von Ostern 1864 bis dahin 1870 von neuem ausgeschrieben. Die Bewerber übernehmen die Verpflichtung zur Aufführung von Schauspielen, Opern und Possen und müssen ihre Gesuche längstens bis zum 15. Juli d. J. an den Landesausschuß richten. Der Miethzins der Logen allein beträgt jetzt 25000 fl.

Lokales.

Die Stipendien-Kommission im Staatsministerium hat ihre Thätigkeit beendet. Die betreffenden Unterstützungen sollen musikalischerseits den HH. Käßmayr und Goldmark, auf dramatischem Gebiete Hrn. Rissel zufallen.

Die Wahl Johannes Brahms' zum Chormeister der Wiener Singakademie wird nicht verfehlen in hiesigen musikalischen Kreisen eine freudige Sensation schon deßhalb hervorzurufen, weil dadurch ein begabter und

gesinnungstüchtiger Künstler dauernd an Wien gebunden wird. Diese Wahl ist übrigens von der Generalversammlung der Singakademie (am 18. d. M.) gegen die Ansicht des Comité's erfolgt. Dieses hatte, durch das Organ seines Vorstandes Grafen Kuefstein und seines Vorstand-Stellvertreters Dr. Egger, die Wahl des bisherigen Vicechormeisters Krenn sehr eindringlich befürwortet. So weit entfernt wir auch sind, gegen die Kandidatur des letztgenannten verdienstvollen Musikers etwas einzuwenden, so müssen wir doch sagen, daß das Comité in seiner Beschlußfassung etwas voreilig gewesen, und weder allen eventuellen Kandidaturen die Zeit gewährte, sich um die vakante Stelle zu bewerben, noch den Fachorganen die Gelegenheit verschaffte, diese Kandidaturen zu erörtern. Die Stimmen in der Generalversammlung theilten sich folgendermaßen: 39 für Brahms, 37 für Krenn, 27 für Hrn. Weinwurm, je eine für die HH. Otto Bach und Esser. Für Brahms plaidirten die HH. Gänsbacher und Fitz mit Wärme und Takt. Für Hrn. Weinwurm stimmten dem Vernehmen nach jüngere Mitglieder, welche bei den gewöhnlichen Uebungen nicht so fleißig zu erscheinen pflegen, als bei der Generalversammlung. Als Kuriosum sei noch erwähnt, daß in besagter Versammlung Dr. Kunemecker vorschlug, die Wahlfrage nochmals an das Comité zurückzuweisen, welches sich durch Zuziehung der HH. Dr. Hanslick, Graf Laurencin und Zeltner (!) verstärken möge. Wenn diese Zusammenstellung ein Witz sein sollte, so ist er dem betreffenden Herrn nicht gelungen. War es ihm Ernst damit, — dann bedauern wir entweder seine gänzliche Unkenntniß der kritischen Personalverhältnisse oder seine Gesinnungslosigkeit.

Die Grundsteinlegung zum neuen Opernhause fand am 20. d. M., begleitet von heftigem Sturmwind, statt. Der Handelsminister Graf Wickenburg als Präses des Bankomité's eröffnete die Feier mit einer kurzen Rede über Zweck und Bedeutung des Baues und verlas die Urkunde, die nebst verschiedenen Münzen in einer Glaskapsel und einer Blechhülle verwahrt in den Grundstein eingelegt wurde. Der Verlesung folgte die Absingung eines erst den Tag vorher von Hrn. Steinhauser gedichteten und von Hrn. Doppler über Nacht komponirten Festgesanges und den Beschluß machte die Einsenkung der Urkundenkapsel in den Grundstein. Die Stelle, wo die Feier stattfand, wird einst die Bühne einnehmen, von der ein sorgfältig gearbeitetes Modell in einem der unterirdischen Gänge aufgestellt war.

Der verstorbene Oberstkämmerer, Graf Karl Lanckoroński-Brzezie, geboren 1799, war der älteste Sohn des gewesenen Oberstlandhofmeisters von Galizien Anton Lanckoroński und vermählt mit einer Gräfin Stadion. Die „Wiener Theater-Chronik" äußert bei Gelegenheit des betreffenden Todesfalls: „Wir wollen an dem noch frischen Grabe des Verstorbenen uns jeder Bemerkung über sein Wirken enthalten und nur den Wunsch aussprechen, daß sein Nachfolger ein nicht blos gebildeter und kunstsinniger Mann, sondern auch ein Mann sein möge, der den neuen Geist, der unsere Zeit durchweht, versteht, und der es begreift, daß das Theater am wenigsten dazu angethan ist, sich den frischen Strömungen der Zeit zu entziehen".

Als künftigen Oberstkämmerer und obersten Hoftheaterdirektor bezeichnet man den Hofmarschall Grafen Kuefstein. Derselbe ist gegenwärtig Vorstand der Singakademie und wurde auch dieser Tage zum Protektor des „Haydn" (Wittwen- und Waisenvereines) gewählt.

Die italienische Oper wird im nächsten Jahre in Wien florieren. Februar und März: Merelli im Carltheater mit der Patti, der Trebelli und Giuglini; April und Mai: offizielle Stagione im Opernheater mit . . . . derzeit noch unbekannten Kräften.

Frl. Wolter wird nächster Tage von ihrem Urlaube zurückerwartet, um ihre Thätigkeit am Burgtheater wieder aufzunehmen.

An der Wien ist dieser Tage, zum Debüt des Frl. Herzog und zum Wiedereintritt des Hrn. Hofmann ein einaktiges Lustspiel: „Der schüchterne Josef" von C. Glabisch zur ersten Aufführung gelangt, dem Vernehmen nach ohne sondertich anzusprechen.

Die Verpachtung des Carltheaters ist bereits ausgeschrieben. Sie beginnt mit 8. November d. J. Die Bedingnisse sind bei Hrn. Dr. Egger (Wollzeile 18) einzusehen.

Ueber die Lehmann'sche Katastrophe schreibt man der Grazer „Tagespost" aus Wien: „Es wird bald mißlich werden einen Tadel über den „genialen" Gefallenen auszusprechen, denn man bekömmt häufig zur Antwort: „Ja, hinterher ist leicht reden, jetzt sehen auf einmal alle Leute ein, daß er kein Geschick zum Direktor hatte!" Im Namen Aller, die schon früher das servile Verhimmeln des unstreitbar Tüchtigen, aber bei weitem nicht außerordentlichen Dekorationsmalers belächelten, die ihm seine Absicht, das Carltheater zu pachten, in Wort und Schrift, auch gedruckt widerriethen, die vom Anfang an der planlosen Leitung ein schlimmes Ende prophezeiten: will ich unerwähnt lassen, daß obige Antwort denn doch nicht auf alle Zene paßt, die in Konsequenz des früher Gesagten, den Ex-Direktor scharf beurtheilen, und jene „falsche Gemüthlichkeit" auf die Finger klopfen, welche jetzt noch in der Katastrophe nur das Unglück beklagt, ohne den Unverstand zu rügen. Es erscheint allerdings lieblos, dem Schiffbrüchigen Vorwürfe zu machen, es ist aber keine Lieblosigkeit, wenn dieser Schiffbrüchige ein ungeschickter Kapitän ist, der, leichtsinnig und — eigensinnig den besten Rath überhörend, das Schiff auf die Klippen geführt und seine Mannschaft mit in's Verderben gezogen hat. Ist es erlaubt, einen Kaufmann zu tadeln, der ohne Mittel und Kenntnisse nach wenig Monaten schmählich fallirt, so wird es wohl auch nicht zu hart sein, wenn man dem ungeeigneten Leiter eines Kunstinstitutes die begangenen Fehler vorrechnet. Die Wahrheit ist manchmal bitter, aber es ist Heuchelei, sie nicht zu sagen".

Briefkasten. 17. — 23. Mai: F in Prag, ||| in Darmstadt, .*. in Stuttgart: Benützt. — Δ in Kassel, R. K. in Breslau, H. Th. R in Berlin: Erhalten. — !! in Graz: Der fragliche Konzertgeber existirt für uns nicht!

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 22. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 31. Mai 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider **Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 544, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Wiener Operntheater 1862—1863: Uebersicht und statistisches Verzeichniß. — Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's. (Fortsetzung). — Stuttgarter Musikbericht. — Wiener Theaterbericht: Operntheater (Repertoir). — Neue Erscheinungen („Tartüffe" und „Kohlhaas"). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Breslau, Kassel, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Wiener Operntheater.

1862—1863.

Uebersicht.

Es geschehen keine Wunder mehr! Es waren nur täuschende Anzeichen, welche vor einigen Monaten glauben machen konnten, ein neuer Geist sei erwacht innerhalb der Räume unseres Operntheaters, eine würdigere Kunstanschauung habe dort Platz gegriffen. Zwei gewichtige Nachrichten hatten dieser Meinung einen gewissen Schein von Berechtigung gegeben: erstens die Gründung einer kaiserlichen Opernschule, zweitens das gleichzeitig beabsichtigte Engagement eines fachkundigen Regisseurs und eines gebildeten Sekretärs. Von letzterem, schon mit Bestimmtheit angekündigtem Doppel-Ereigniß ist die wichtigere, wünschenswerthere Hälfte unmittelbar vor dem Abschluß wieder rückgängig geworden; die Regie ist nach wie vor ein verwaistes, verwahrlostes Fach, und was die wirklich erfolgte Besetzung des Sekretariats betrifft, so reduzirt sich die artistische Wirksamkeit desselben bis jetzt auf ein so verschwindend geringes Maß, daß selbst die gutmüthigste Kritik außer Stande ist, derselben etwas Ersprießliches abzusehen, ja auch nur die Absicht eines dramaturgischen Einflusses dabei ausfindig zu machen. Die Opernschule dagegen ist allerdings in's Leben getreten, in ziemlich großem Maßstabe eingerichtet, reich dotirt und durch die Acquisition des Frl. Bochkolz-Falconi wenigstens mit einer gediegenen, hoffnungerweckenden Lehrkraft versehen. Das Unternehmen ist löblich, die Ausführung bis jetzt nicht unbefriedigend, und wäre nur auch eine Garantie geboten, daß die Verwaltung des neuen Institutes und die Verwerthung seiner Kräfte eine zweckentsprechende bleiben werde, so könnte wohl von daher eine wenigstens theilweise Regeneration des Operngesanges erwartet werden. Das bleibt indessen eine Frage zukünftiger Entwicklung. Für die diesjährige Opernsaison hätte die Gründung der Opernschule nur so weit in Betracht kommen können, als sie eine Maßregel unter vielen gewesen wäre, begleitet und beglaubigt durch die Einführung einer fachkundigen Regie, eines künstlerisch geordneten Repertoirs, einer praktischen Benützung der vorhandenen Kräfte, einer zweckentsprechenden, von oft gerügten Mißbräuchen möglichst gereinigten Verwaltung. Als vereinzelte Maßnahme dagegen bleibt die Opernschule eine glänzende Anweisung auf eine problematische Zukunft, während mittlerweile Jahr für Jahr das Sündenregister einer unerquicklichen Gegenwart in stolzer Gemüthlichkeit anwächst und prächtig gedeiht.

Diese artistischen Sünden sind heuer, wie leider alljährlich, leicht aufgezählt. Wir brauchen uns blos an die Hauptsachen zu halten und beispielshalber zu fragen: was ist gegeben, und wie ist es gegeben worden, mit welchen Novitäten und Reprisen ist das Repertoir bereichert, durch welche Eintheilung ist es

frisch und wirksam erhalten worden, wie hat man die vorhandenen Kräfte benützt, wie getrachtet, sie durch neugewonnene zu vermehren, zu vervollständigen?

Der Zuwachs an Novitäten bestand — in eilf Monaten — aus zwei Opern und einem Ballet; in neuer Einstudirung wurden wieder aufgenommen: zwei große Opern und eine kleine. Die Novitäten — Doppler's „Wanda“ und David's „Lalla Rookh“ — sind, bei manchen bescheiden schätzenswerthen Vorzügen, entschieden keine dauernd werthvolle, noch wirksam effektvolle Ausbeute. Mit solchem Mittelgut, das man freilich weder unterschätzen soll, noch ganz vermeiden kann, ist weder dem Theater und seinem Publikum, noch der musikalischen Literatur ein nennenswerther Gewinn gebracht. Allerdings sieht es mit der musikalischen Produktion unserer Tage nicht eben lockend aus und die Opernperlen fallen den HH. Direktoren nicht in den Schooß. Doch wünschten wir zum mindesten — eine hinlänglich bescheidene Anforderung — daß eine Wiener Operndirektion sich die Mühe gäbe, was an deutschen und französischen Opern Annehmbares erscheint, sofort dem Publikum vorzuführen und begabtere Musiker zur Opernkomposition anzuregen. Dies geschieht aber seit jeher an unserm Operntheater nicht. Um Hiller's „Katakomben“, einem Werke, das im ungünstigsten Falle doch werth sein dürfte, dem Urtheile des Wiener Publikums vorgelegt zu werden, scheint man sich am Spitalplatze gar nicht gekümmert zu haben *), und wie die gegenwärtige Direktion gegenüber Hrn. Doppler eine mehrjährige Unterlassungssünde ihrer Vorgänger tilgen mußte, so werden vermuthlich einst die Nachfolger des Hrn. Salvi veranlaßt werden, denjenigen einheimischen Komponisten, deren Werke gegenwärtig unbeachtet liegen bleiben, nachträglich gerecht zu werden.

Die wiederaufgenommenen Opern waren nicht im Stande, das zu ersetzen, was mit Novitäten versäumt wurde. Bei Fioravanti's zusammengestrichenen „Dorfsängerinnen“ war es schwer zu entscheiden, ob der veraltete Grundtypus, ob die kürzende Zuschneidung und Herrichtung, ob endlich die größtentheils ungeschickte Darstellung an dem Fiasko die Schuld trugen. Marschner's „Templer und Jüdin“ — abgesehen von dem durch Hrn. Hölzel entstandenen und durch das Oberstkämmereramt ungebührlich und taktlos erweiterten Skandale *) — war an sich wenig geeignet zur Wiederaufnahme. Die Oper dünkt uns nicht werthvoll genug, um etwa als klassischer Pflichttribut gegeben werden zu müssen, und weder effektvoll, noch anmuthig genug, um unser Publikum dauernd anzuziehen. Sie repräsentirt in der Opernliteratur jenes exklusive Deutschthum, welches bei uns in Oesterreich wohl einzelne überzeugungstüchtige Verehrer und berufte Vertreter findet, von der Mehrzahl der Musikkenner und Theaterfreunde aber nach jedesmaliger Anfrage immer wieder respektvoll abgelehnt wird. „Templer und Jüdin“ wäre auch ohne die „Hölzelfrage“ keine Repertoir-Oper geworden. Es bleibt also als musikalisch hochwichtige Reprise nur Mozart's „Così fan tutte“, welche aber unglücklicherweise ebenfalls in sich selbst mancherlei Schwäche birgt, deren Wiederherstellung in der Gunst des Publikums indessen hauptsächlich an der trostlosen Besetzung zweier weiblicher Hauptrollen scheiterte.

Die sonstigen Repertoiränderungen der abgelaufenen Saison sind nicht von Belang; sie beschränken sich, wie aus dem nachfolgenden statistischen Verzeichnisse zu entnehmen ist, darauf, daß vier größere und zwei kleine Opern des vorjährigen Repertoirs heuer wegfielen, während drei größere im vorigen Jahre nicht gegebene Opern heuer hinzukamen. Bemerkenswerth dabei ist nur, daß, während die Direktion das Fach der Operetten durch die Wiederaufwärmung der Fioravanti'schen Antiquität vermehren zu wollen schien, sie doch zwei andere bereits auf dem Repertoir befindliche Operetten, den Mozart'schen „Schauspieldirektor“ und die Mendelssohn'sche „Heimkehr“, diesmal gar nicht, Schubert's „Verschworne“ aber nur drei Mal zur Aufführung brachte, ein neuer Beweis dafür, daß die Pflege der ein- und zweiaktigen kleineren Opern mit entsprechender Balletzugabe den Leitern unseres Operntheaters durchaus nicht in den Sinn will. Dafür blühen nach wie vor die „großen“ Ballete, worunter „Satanella“, „Gräfin Egmont“, „Karnevalsabenteuer“ und namentlich „Monte Christo“ die meisten Aufführungen er-

*) Die Oper: „Die Katakomben“, Text von Moriz Hartmann, Musik von Ferdinand Hiller, ist in Karlsruhe, in Bremen u. a. Orten mit Erfolg gegeben worden.

*) Der Vorfall läßt sich folgendermaßen historisch zusammenfassen: Das Oberstkämmereramt hatte eine unkünstlerisch-vegetorische Polizeimaßregel anbefohlen, der Sänger ist ungehorsam gewesen, und das besagte Amt hat den disziplinarischen Ungehorsam zu einem ungeheuerlichen Vergehen gestempelt.

zielten. Freilich ist man auch auf diesem Gebiete heuer nicht sehr fleißig gewesen, insofern das letztgenannte Ballet die einzige Novität der Gattung bildet, ohne daß hier eine gleiche, wenn auch zweifelhafte Entschuldigung vorläge, wie im Opernfach.

Diese Entschuldigung im Opernfach ist eine Zukunfts-Entschuldigung und heißt: „Tristan und Isolde“. Wer sich etwa darüber beklagen wollte, daß z. B. zwischen der Aufführung von „Templer und Jüdin“ (4. November) und von „Weibertreue“ (19. Februar) vierthalb Monate, zwischen letzterer Reprise und der Aufführung von „Lalla Rookh“ über zwei Monate liegen, und wer daraus den handgreiflichen Schluß einer strafbaren Lässigkeit ziehen wollte, der müßte mit seiner Klage an Hrn. Richard Wagner gewiesen werden, dessen Opus zwei Drittheile der Saison (57 Proben) in Anspruch nahm und selbst von der verhältnißmäßig geringen Thätigkeit, welche sonst im Operntheater entfaltet wird, einen guten Theil vollständig lähmte. Daß die Operndirektion von dem Ehrgeize beseelt war, das wunderliche Werk des musikalischen Propheten dem Publikum vorzuführen, das finden wir ganz in der Ordnung, ja in mancher Beziehung ganz löblich. Zu bedauern ist nur, daß die Fachmänner an unserem Operntheater die kolossalen Schwierigkeiten, die sich dem Einstudiren, namentlich aber dem Auswendiglernen der Solopartien entgegenthürmen, offenbar unterschätzt haben, und daß die damit wiederholt begonnene und immer wieder zurückgelegte Arbeit einerseits den Grund, andererseits den Vorwand zu so empfindlichen Versäumnissen abgeben mußte. Fr. Dustmann hat bei dieser undankbaren Aufgabe ein ganzes Jahr verloren und konnte, mit Ausnahme der ein Mal gegebenen Marschner'schen Oper, keine einzige für Wien neue Partie singen, Hr. Ander hatte nicht Gelegenheit, sich auch nur in einer neuen Rolle zu zeigen, Hr. Beck nur als Templer jenes eine Mal. Nun weiß aber jeder Theaterkundige, daß, wie ein Repertoir nur durch neue und wiederaufgenommene Werke, so ein Schauspieler- oder Sänger-Repertoir nur durch periodische Erneuerung, durch neue, eigene, eigenthümliche Schöpfungen belebt und frisch erhalten wird. Am hiesigen Operntheater scheint man dies nicht zu wissen; man sorgt gar nicht dafür, daß die Sänger wirksame, ihrer Stimme und Individualität speziell zusagende Partien erhalten, die ihnen Gelegenheit geben, ihre Vorzüge zu entfalten und ihre Schwächen zu verbergen, was doch eben so sehr im Interesse des Publikums und der Direktion selbst, als in dem der Sänger läge. Dann freilich thut man höchlich erstaunt über die Unzufriedenheit des Publikums und höchlich entrüstet über die Ungefälligkeit der Mitglieder, während man doch nichts gethan hat, um sich beiderseits Sympathien zu erwerben. Wir gehören nicht zu den unbedingten Bewunderern unserer heimischen Opernsänger, allein wir meinen, daß Wien immerhin an den Damen Dustmann, Wildauer, Bettelheim und Destinn, an den HH. Ander und Walter, Beck, Schmid, Draxler und Mayerhofer Stimmen und Talente besitzt, welche es wohl verdienen, daß man Opern (und zwar nebst den besten Novitäten auch gute Opern aus der älteren Zeit) wähle mit Rücksicht auf sie, auf ihre spezielle Begabung, mit Rücksicht eben auf die vortheilhafteste Art, die besseren solcher Kräfte möglichst wirksam hervortreten zu lassen. Wo dies nicht geschieht, da ist es eben kein Wunder, wenn alles Vertrauen auf die Fachkenntnisse des artistischen Direktors und auf den Einfluß, den einerseits die ihm untergeordneten Organe ausüben können oder dürfen, und den andererseits die obere Leitung ausüben kann und will, immer fühlbarer erschüttert werden muß. In dem ewigen Einerlei, daß die HH. Ander und Walter abwechselnd den Raoul und den Lyonel singen, die HH. Draxler und Schmid abwechselnd den Bertram und Marcel, die Damen Dustmann und Kraus abwechselnd die Valentine und Elsa, die HH. Beck und Hrabanek abwechselnd den Wolfram und Telramund, Frl. Destinn und Frl. Bettelheim abwechselnd die Azneena u. dgl. m., — darin liegt nicht das Geheimniß einer zweckentsprechenden Rollenbesetzung. Es handelt sich gar nicht so wesentlich darum, ob die Direktion im Stande ist, irgend eine Rolle zwei- und dreifach zu besetzen, sondern vielmehr darum, ob sie es versteht, jedes Mitglied an den richtigen Platz zu stellen, nicht zur größeren Bequemlichkeit des wöchentlichen Repertoirmachens, sondern zur gedeihlichsten Pflege, Ausbildung und Erhaltung der ihr zu Gebote stehenden Kräfte. Im Anfange seiner Direktionsführung hatte Hr. Salvi einige ganz glückliche Besetzungen (z. B. mit dem „Liebestrank“) vorgenommen, was wir seinerzeit auch anerkannt haben; diesmal aber können wir ihm ein gleiches Lob nicht zukommen lassen. In den Opern „Wanda“, „Lalla Rookh“, „Weibertreue“

*

waren die Hauptrollen unpassend besetzt, Frl. Wildbauer soll mit Gewalt zur Heldin gestempelt werden, Frl. Kranuß wird mit den Ueberresten eines zerrütteten Organs konsequent in anstrengenden Partien vorgeführt, Hr. Schmid nothgedrungen zum Buffo gemacht, Hr. Walter mit den Tenorheiden ermüdet, Frl. Bettelheim bekommt außer der Azucena nicht eine Partie von Belang, in welcher sie von ihren Fortschritten Zeugniß ablegen könnte, sie muß dafür eine Reihe kleiner Sopranpartien singen, blos weil man keine brauchbare Sängerin dritten Ranges engagiren will, für Frl. Fischer's artiges Talent war man außer Stande einen passenden Wirkungskreis zu finden, während sie sich doch in den „Verschwornen“ für einen solchen ganz gut qualifizirt hatte, Frl. Tellheim endlich beschäftigt man Monate lang gar nicht und gibt ihr demgemäß keine Gelegenheit, ihre eventuelle Bildungsfähigkeit zu bethätigen. Das ist die Pflege, die Rücksicht, die Verwendung, deren sich unsere Opernmitglieder seitens der Direktion erfreuen.

Freilich sorgt diese Direktion angelegentlichst für die Vermehrung dieses Personals, das sie nicht zu verwenden weiß. Schade nur, daß es gerade die wichtigsten und möglicherweise ersprießlichsten Engagements sind, die ihr mißlingen, wie z. B. mit Frl. Stehle, mit Hrn. Sontheim, mit Hrn. Schnorr, während es ihr allerdings gelungen ist, einen Hrn. Dalfy, eine Fr. Fabbri und ein Frl. Kropp an das von ihr geleitete Institut zu fesseln, Acquisitionen, deren Verwendbarkeit auf die Dauer eben so zweifelhaft werden kann, als es ihr künstlerischer Gehalt schon gegenwärtig ist.

Doch genug der Klagen und Vorwürfe. Man wird uns nicht mißverstehen: wir wissen recht gut, wie viele tüchtige Elemente unsere Oper in ihrem Repertoir und ihren Gesang- und Tanzkräften aufzuweisen hat, und wie manche einzelne Vorstellung wohl geeignet ist, durch eine glückliche Vereinigung dieser Elemente eine Gesammtwirkung von seltener Ausgiebigkeit und imponirendem Glanze zu erzielen. Indessen selbst diese Lichtseiten unserer Oper können nicht entschädigen für den Mangel an jenem künstlerisch ordnenden Sinn, der allein im Stande ist, dem einzelnen Künstler sowohl als dem Gesammt-Räderwerk eines solchen Institutes eine sichere Grundlage, eine ideelle Bedeutung, eine gedeihliche Zukunft zu gewährleisten.

Statistisches Verzeichniß.

An den 314 Spielabenden (1. Juli 1862 — 31. Mai 1863) haben 216 Opern-, 96 Ballet- und 2 gemischte Vorstellungen stattgefunden.

Aufgeführt wurden 46 Opern, darunter 2 neu, 3 neueinstudirt (eine einaktige), 3 nachstudirt (d. h. die in voriger Saison entfallen waren) *); ferner 14 Ballete, und zwar: 1 neu und 2 (darunter ein einaktiges) nachstudirt.

Opern-Repertoir.

Auber: „Die Ballnacht“	4	Mal.
Balfe: „Die Zigeunerin“	6	„
Beethoven: „Fidelio“	9	„
Bellini: „Die Nachtwandlerin“ (nachstudirt)	1	„
„ „Norma“	1	„
Boieldieu: „Die weiße Frau“	7	„
Cherubini: „Der Wasserträger“	2	„
David: „Lalla Rooth“, neu	4	„
Donizetti: „Lucia von Lammermoor“	5	„
„ „Dom Sebastian“	5	„
„ „Maria von Rohan“	4	„
„ „Die Regimentstochter“	2	„
„ „Der Liebestrank“	1	„
„ „Linda von Chamounix“	1	„
„ „Belisar“	1	„
Doppler: „Wanda“, neu	15	„
Floravanti: „Die Dorfsängerinnen“ (einaktig), neueinstudirt	2	„
Flotow: „Martha“	6	„
„ „Stradella“	3	„
Gluck: „Iphigenia auf Tauris“	1	„
Gounod: „Margarethe“	17	„
Halévy: „Die Jüdin“	2	„
Kreutzer: „Das Nachtlager in Granada“	4	„
Lortzing: „Czaar und Zimmermann“	2	„
Maillard: „Das Glöckchen des Eremiten“	1	„
Marschner: „Hans Heiling“	4	„
„ „Templer und Jüdin“ neueinstudirt	1	„
Meyerbeer: „Die Hugenotten“	10	„
„ „Robert der Teufel“	12	„
„ „Der Nordstern“	5	„

*) In der vorigen Saison, welche 316 Spielabende hatte, kamen 44 Opern, darunter 4 neue zur Aufführung. Von diesen 44 Opern entfielen heuer 6, nämlich: „Des Teufels Antheil“, „Lucrezia Borgia“, „Die Heimkehr aus der Fremde“, „Der Prophet“, „Der Schauspieldirektor“ und „Oberon“.

Mozart:	„Die Zauberflöte“	5 Mal.
„	„Don Juan“	4 „
„	„Die Hochzeit des Figaro“ . .	4 „
„	„Weiberttreue“, neueinstudirt	4 „
Nicolai:	„Die lustigen Weiber von Windsor“	2 „
Rossini:	„Wilhelm Tell“	7 „
Schubert:	„Die Verschwornen“ (einaktig)	3 „
Spohr:	„Jessonda“	1 „
Verdi:	„Der Troubadour“	8 „
„	„Rigoletto“	7 „
„	„Hernani“	6 „
Wagner:	„Der fliegende Holländer“ . .	9 „
„	„Lohengrin“.	7 „
„	„Tannhäuser“, nachstudirt . . .	3 „
Weber:	„Der Freischütz“	11 „
„	„Euryanthe“, nachstudirt	2 „

Opern-Personal.

Sängerinnen.

1849.	Frl. Wildauer	sang	64	Mal in	15 Partien.
1852.	Frl. Liebhart	„	54	„ „	14 „
1855.	Fr. Schäfer-Hoffmann	„	41	„ „	13 „
1857.	Fr. Dustmann	„	66	„ „	17 „
1859.	Frl. Krauß	„	61	„ „	20 „
1861.	Frl. Destinn	„	54	„ „	11 „
1861.	Frl. Bettelheim	„	83	„ „	18 „
1861.	Frl. Lichtmay	„	16	„ „	8 „
1861.	Frl. Fischer	„	27	„ „	11 „
1862.	Frl. Tellheim	„	25	„ „	9 „
1863.	Frl. Kropp	„	5	„ „	4 „

Sänger.

1838.	Hr. Erl	sang	65	Mal in	18 Partien.
1840.	„ Draxler	„	59	„ „	17 „
1844.	„ Hölzel	„	15	„ „	9 „
1845.	„ Ander	„	71	„ „	17 „
1854.	„ Beck	„	63	„ „	18 „
1854.	„ Mayerhofer	„	111	„ „	29 „
1855.	„ Schmid	„	75	„ „	22 „
1856.	„ Waller	„	106	„ „	25 „
1858.	„ Hrabanek	„	88	„ „	22 „
1862.	„ Neumann	„	64	„ „	14 „
1863.	„ Vignio	„	6	„ „	3 „
1863.	„ Dalfy	„	7	„ „	4 „

Kleinere Partien sangen Frl. Koudelka, die HH. Bähr, Campe, Kreuzer, Koch, Lay, Willem u. A.

Kapellmeister.

Hr.	Proch	dirigirte	18	Opern	75 Mal.
„	Esser	„	14	„	62 „
„	Dessoff	„	16	„	79 „

Ballet-Repertoir.

d'Auberval:	„Das übelgehütete Mädchen“	3 Mal.
Borri:	„Karnevals-Abenteuer in Paris“ . .	11 „
„	„Die Kaminfeger von London“ . .	5 „
Frappart:	„Saltarello“ (einaktig)	1 „
Gautier:	„Gisella“	4 „
Golinelli:	„Die Marketenderin“ (nachstudirt)	2 „
Hoguet:	„Robert und Bertrand“	5 „
Mazilier:	„Der verliebte Teufel“	6 „
Rota:	„Monte Christo“, neu	30 „
„	„Gräfin Egmont“	10 „
„	„Eine Sylphide in Peking“	7 „
Taglioni:	„Satanella“	10 „
„	„Die verwandelten Weiber“, nachstudirt, ...	2 „
Telle:	„Rosine“	2 „

Ballet-Personal.

Die Damen: Couqui (tanzte 78 Mal), Roll, Millerschek, Telle, Caffani, Lamare, Jaksch, Koudelka, Basseg u. A., die HH. Calori, Frappart, Price, Caron, Couqui, Beau, Richini, Massini, Winkler, Klaß u. A.

Ballet-Musik-Dirigenten: Hr. Strebinger und Hr. Franz Doppler.

Gäste.

Frl. Lucca, aus Berlin, 4 Mal (Valentine, Regimentstochter, Leonore), Frl. Kreuzer, aus Graz, 3 Mal (Gabriele, Elvira, Agathe), Fr. Beringer 3 Mal (Amina, Martha, Königin der Nacht), Fr. Fabbri-Mulder 11 Mal (Elvira, Leonore, Valentine, Agathe, Alice, Antonina), Fr. Pauli-Markowitz, aus Pest, 3 Mal (Mirza, Königin Margaretha, Gilda), Frl. Branicka, aus München, tanzte 1 Mal, Frl. Rosée, aus Hamburg, 3 Mal, Frl. Söhlke 3 Mal, Frl. Friedberg 20 Mal; — Hr. Mayr, aus Braunschweig, 2 Mal (Max, Eleazar), Hr. v. Bignio, aus Pest, 6 Mal (Karlos, Jäger, Luna, Tell), Hr. Groß, aus Graz, zuerst 3 Mal (Manrico, Tannhäuser, Arnold), später noch 3 Mal (Eleazar, Tannhäuser), Hr. Braun 2 Mal (Elvin, Arthur), Hr. Hermann 1 Mal (Falstaff), Hr. Dalfy 1 Mal (Gomez), Hr. Caron tanzte 3 Mal.

Personal-Veränderungen.

Neuengagirt: Die Damen Tellheim und Kropp, die HH. v. Bignio, Dalfy und Caron. Abgegangen: Fr. Schäfer-Hoffmann, Frl. Lichtmay, Frl. Fischer und Hr. Stigelli.

Sonstige Bemerkungen.

12 Mal wurde die Vorstellung im Laufe des Tages abgeändert, wegen Unpäßlichkeit der Damen: Destinn, Wildauer, Dustmann (2 Mal), Schäfer, der HH. Erl, Walter (2 Mal), Beck (2 Mal), Schmid (2 Mal). Beurlaubt waren: Fr. Dustmann 4 Wochen, Frl. Liebhart 10 Wochen, Hr. Dragler 2, Hr. Ander 2, Hr. Beck 4, Hr. Schmid 4 Wochen; längere Zeit krank: Frl. Wildauer und Frl. Bettelheim. Bestimmte Normatage: 18. An zwei derselben: Akademien; am 25. August Festvorstellung zum „Juristentag“, am 26. Februar Festvorstellung zur „Konstitutionsfeier“.

Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's.

Von **Moriz Hartmann.**

(Fortsetzung.*)

Wir stehen nun in der Epoche der höchsten Blüthe Elisabethinischer Zeit, in der Epoche, in welcher Sir Walter Raleigh den Klubb in der Schenke zur „Seejungfrau“ gründete, einen Klubb, wie ihn wohl die Welt vorher und seitdem nicht wieder gesehen, in welchem sich versammelten: der Gründer, Raleigh, der Seefahrer, Entdecker, Krieger, Staatsmann, Dichter, Geschichtschreiber, Shakespeare, Beaumont und Fletcher, Ben Jonson, Camden, Selden, Donne und viele andere jener großen Geister jedes Faches, an denen die Elisabethinische Zeit so unvergleichlich reich war. Mit Recht sagt ein englischer Schriftsteller: „Was würde die Nachwelt für eine reine, treue Aufzeichnung all der Philosophie, Gelehrsamkeit, Beredtsamkeit und Witz geben, welche in einer solchen Gesellschaft an einem einzelnen Abend leuchtend hervorbrechen mußte.“ Den Wald von Gröszen, der zu jener Zeit auf jedem Felde, besonders auf dem theatralischen, emporwuchs, hat man vergebens in dicken Büchern zu schildern gesucht, wir werden ihn um so weniger in einer kurzen Skizze auch nur entfernt charakterisiren können. Wir müssen uns mit einer Zusammenstellung begnügen, die nicht viel mehr als eine Aufzählung von Namen enthält und auch nur der bedeutendsten Namen, die für ganze Gruppen charakteristisch sind.

Um dem Leser nur einen entfernten Begriff von dem Reichthum der dramatischen Literatur in der letzten Zeit Elisabeth's, unter der Regierung Jakob's I. und der ersten Hälfte der Regierungszeit Karl's I. zu geben, nennen wir nur diejenigen der dramatischen Dichter, die allein in Lamb's Anthologie vorkommen: Antony Brauer, Coofe, Thomas Dekker, John Webster, John Marston, George Chapman, Thomas Heywood, Richard Broome, Middleton, W. Rowley, John Ford, Cyril Tourneur, Samuel Daniel, Fulke Grenville, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Philip Maffinger, Nathaniel Field, James Shirley. Zu diesen und andern könnten wir noch über dreißig Autorennamen aufzählen, welche vor den s. g. „Garrick Plays“ stehen, d. i. vor den Stücken, die sich Garrick aus jener alten dramatischen Literatur ausgesucht, und endlich die Titel zahlreicher Stücke, deren Verfasser unbekannt sind.

Die meisten dieser Autoren haben, wie ihre Stoffe, eine gewisse Familienähnlichkeit. Im ersten Augenblicke sind viele von ihnen von einander schwer zu zu unterscheiden; erst bei etwas näherer Bekanntschaft erkennt man Physiognomien, Einzelcharaktere, Individualitäten. Man steht ihnen und ihren Werken gegenüber wie einer Malerschule oder wie einer Gruppe von Malern einer gewissen begränzten Epoche, die alle dasselbe Kolorit, dieselbe Zeichnung, denselben Schönheitssinn zu haben scheinen, bis man endlich Tizian, Giorgione, Veronese, Bonifazio, Palma u. s. w. als eben so viele einzelne und unabhängige Künstler erkennt. Shakespeare, das versteht sich von selbst, ragt auffallend aus der Gruppe hervor; die verschiedenen Eigenschaften, welche die einzelnen seiner Vorläufer und Zeitgenossen zu Dichtern machen, sind alle in ihm vereinigt, und das macht, daß man ihn in Nichts mit jenen verwechseln kann: trotzdem aber gibt es Stellen in den andern Dichtern, ja ganze Werke seiner Zeit, welche geistvolle Kritiker ihm zuzuschreiben geneigt waren.

Wir werden nur diejenigen unter den Dichtern der Zeit ausführlich, ja ausführlicher, als es eigentlich dieser beschränkte Raum gestattet, behandeln, welche sich schon nach kurzer und flüchtiger Bekanntschaft mit besonders ausgesprochenen Physiognomien aus der zahlreichen Gruppe in den Vordergrund drängen, und da fällt der Blick,

*) S. Nr. 16, S. 244 und Nr. 17 S. 259 d. J.

mit Vernachlässigung der chronologischen Reihe, zunächst auf Ben Jonson, obwohl manche, wie z. B. Thomas Dekker, Thomas Middleton, George Chapman, der Zeit nach früher genannt werden sollten. Benjamin, besser bekannt unter dem Namen Ben Jonson, Sohn eines Geistlichen, wurde im Jahre 1574 nach dem Tode seines Vaters in London geboren. Seinen ersten Unterricht erhielt er an der Westminsterschule, und zwar unter dem gelehrten Camden; dann bezog er die Universität Cambridge. Aber die Armuth zwang ihn bald, die Studien aufzugeben, er kehrte zu seiner Mutter, die indessen einen Ziegler geheirathet hatte, zurück und arbeitete als Handwerker bei seinem Stiefvater. Diese Beschäftigung konnte ihm nicht lange zusagen, und er trat als Freiwilliger in die Armee, welche Königin Elisabeth nach Flandern schickte. Dort zeichnete er sich in einzelnen Gefechten, wie in einem Zweikampfe, dessen Zeugen beide Armeen waren, durch große Tapferkeit aus. Nach England zurückgekehrt, machte er einen zweiten Versuch, in Cambridge seine Studien fortzusetzen; auf's Neue scheint die Armuth ihn von da vertrieben zu haben. Es ist ungewiß, ob er nunmehr als Schauspieler oder als Theaterdichter einer der Londoner Gesellschaften beitrat. Nach gewissen satirischen Anspielungen von Zeitgenossen zu schließen, hat er die Bühne persönlich betreten und zwar ohne Erfolg. Sein soldatisches Wesen verwickelte ihn in mancherlei Streitigkeit. In einem Duell hatte er das Unglück seinen Gegner zu tödten und selbst gefährlich verwundet zu werden. Vor Gericht gestellt und zwar als Mörder, wurde er doch ohne Urtheil freigelassen. Es scheint, daß er sich erst von diesem Momente an der Theaterdichtung ausschließlich zuwendete. Im Jahre 1596 erschien sein Lustspiel „Jedermann in seiner Laune" auf einer der kleineren Bühnen; die Scene war ursprünglich nach Venedig verlegt, die Charaktere aber waren englisch. Dies erkannte auch Jonson und um die Einheit und Harmonie, für die er mehr Sinn hatte, als die meisten seiner Zeitgenossen, in seinem Werke herzustellen, verlegte er die Scene in sein Vaterland. In dieser neuen Gestalt wurde das Lustspiel im Globe-Theater gegeben, und Shakespeare war einer der Schauspieler. Wenige Jahre darauf erschien das Lustspiel „Jedermann außerhalb seiner Laune", welches vor der Königin gespielt wurde. Eben so bald darauf seine „Cynthia". In einem Epiloge zu diesem Stücke drückte sich Jonson mit so großem Bewußtsein seines Werthes aus, daß Marston und Dekker die gute Gelegenheit benützten, sich über den mächtig gewordenen Rivalen lustig zu machen. Aber Jonson war nicht der Mann, um einen Spott ruhig hinzunehmen, und es begann von diesem Augenblicke die Reihe poetischer Kämpfe und Streitigkeiten, die beinahe sein ganzes Leben lang dauerten, wohl auch seinen Charakter verbitterten. Das bedeutendste aus diesen Streitigkeiten hervorgegangene Werk ist sein „Poetaster", in welchem vorzugsweise Dekker arg mitgenommen wurde. Jonson that sich in diesen Kämpfen besonders viel auf seine Gelehrsamkeit zu Gute, die ihn allerdings vor vielen seiner dramatischen Nebenbuhler auszeichnete, ihm in jeder Beziehung förderlich war und speziell Waffen gegen seine Gegner, welchen diese fehlten, in die Hand gab, die aber hie und da seinen Werken eine gewisse Pedanterie anheftete, welche sich mit seinem sonstigen Wesen, wie mit dem Geiste seiner Zeit schwer vereinigte und das Charakterbild Jonson's als ein getheiltes, nicht in sich abgeschlossenes erscheinen läßt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß gerade dieser pedantische Anstrich später dem Dichter die Gunst des pedantischen und auf lächerliche Weise gelehrten Königs Jakob, des „Dr. Jacobus", verschaffte, für dessen Hof Jonson viele der sogenannten „Masken", eine Art meist allegorischer Hof- und Gelegenheitsstücke, verfaßte. Seinen ersten Lustspielen folgten „Volpone oder der Fuchs", dann „Der Alchimist", zwei Stücke, die den Ruhm des Dichters auf die höchste Höhe brachten. Ein anderes Lustspiel „Eastward Hoe" brachte ihn wieder in Verlegenheiten. Es erschien kurz nach der Thronbesteigung des Schotten Jakob, noch bevor dieser der Protektor Ben Jonson's geworden war, und da es einzelne gegen die schottische Nation gerichtete Ausfälle enthielt und diese dem Könige von seiner schottischen Umgebung als eine Art von Hochverrath und Majestätsbeleidigung denunzirt wurden, mußte Jonson mit seinen Mitarbeitern Chapman und Marston in's Gefängniß wandern. Sämmtliche drei Dichter waren in Gefahr, Ohren und Nasen zu verlieren. Doch kam es nicht zu einem Urtheilsspruch und die Dichter wurden wieder in Freiheit gesetzt. Jonson benahm sich bei dieser Gelegenheit auf edle Weise; die Ausfälle gegen die Schotten rührten nicht von ihm, sondern von seinen Mitarbeitern her; er hätte dieses nur andeuten dürfen, um seinen Kopf ganz aus der Schlinge zu ziehen, aber er zog es vor, das Schicksal seiner Genossen zu theilen, obwohl seine Gefahr als des bekanntesten unter den Dreien, dem man das Stück vorzugsweise zuschrieb, die größere war. Um seine Be-

freiung zu feiern, gab er ein großes Banket, welchem viele seiner berühmten Zeitgenossen beiwohnten und das, wie erzählt wird, noch durch eine eigenthümliche Scene merkwürdig war. Seine alte Mutter, die ebenfalls erschien, zeigte der Gesellschaft plötzlich zwei Dosen Gift, die eine Dose, versicherte sie, hätte sie im gegebenen Falle ihrem Sohne in den Trank gemischt, um ihn vor körperlicher Verstümmlung und Demüthigung zu bewahren, die andere Dose war dann für sie selbst bestimmt.

Jonson schrieb neben den genannten noch eine ganze Reihe von Lustspielen, von denen wir nur das „schweigende Weib“ als eines seiner amüsantesten erwähnen, und den „Bartholomäus-Markt“, weil dieses uns gewissermaßen für ein historisches Stück gelten muß, da es sich bereits über die Puritaner, den erwachenden Fanatismus und die mit diesem Hand in Hand gehende Heuchelei lustig macht und zwar auf derbe, bitterböse Weise. Es ist, als ob Ben Jonson ein Vorgefühl davon gehabt hätte, welchen schönen Strömungen und Bestrebungen der neuerwachende Geist einen Damm setzen werde. Ben Jonson war nicht nur Lustspieldichter, er schrieb auch mehrere Trauerspiele, deren sich manche, wie z. B. sein „Catilina“ und „Sejanus“ mit Glück auf der Bühne erhielten, bis die Theater in der puritanischen Zeit geschlossen wurden. Obwohl sich gerade in diesen Trauerspielen jene Pedanterie und die Lust, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, sehr breit machen — im „Catilina“ z. B. sind ganze Reden Cicero's und ganze Stellen aus dem Sallust in Verse gebracht, — so zeichnen sie sich doch durch eine entschiedene Charakteristirung aus und haben sie das große Verdienst, das Jonson überhaupt auszeichnet, seinen Zeitgenossen ein Beispiel gegeben zu haben, welches diese vor noch größerer Verwilderung betreffs der Form im weitern Sinne bewahrte. Man darf wohl mit Recht annehmen, daß auf der Shakespeare'schen Bühne mit Zeit, Ort und Charakter noch viel schlimmer, als es der Fall ist, umgesprungen worden wäre, wenn Jonson nicht Muster einer vernünftigen, von der französischen Beengung ebensoweit, wie von der englischen Maßlosigkeit entfernten Einheit geliefert hätte. In dieser Beziehung hat das Beispiel Jonson's bis zu einem gewissen Grade vielleicht mehr gewirkt als Shakespeare. Um ohne Rücksicht auf Zeit und Ort mit reiner Durchführung und Entwicklung die Einheit in Handlung, Charakter und Idee herzustellen, muß man Shakespeare selber sein, hier konnte man von Shakespeare wenig lernen; wohl aber mußten sich die Zeitgenossen Jonson's mäßigen, da dessen Selbstbeschränkung dem Publikum Gelegenheit zu Vergleichungen bot, die Ueberlieferung, der Zustand der dekorationslosen Scene und endlich die Bequemlichkeit hätten die Zeitgenossen Jonson's leicht zu weit größeren Ausschweifungen verführt, als wir sie ohnedies schon mit einem gewissen Entsetzen an ihnen bewundern.

Von der Vielseitigkeit Jonson's geben neben seinen Komödien und Tragödien die von beiden so sehr verschiedenen „Masken“ und das nur bruchstückweise erhaltene Schäferspiel „Der traurige Schäfer“ Zeugniß. Die „Masken“ waren, wie schon angedeutet, meist allegorische Spiele, Personifikationen von Tugenden und abstrakten Begriffen, von kurzer Dauer und beinahe ohne eigentliche Fabel und dramatischen Knoten. Sie mußten, um zu gefallen, lyrisch und melodisch in der Sprache, sinn- und phantasievoll, märchenhaft und dabei bedeutend in der Darstellung der erdichteten Personen sein. Alles das scheint in der That bei den „Masken“ Jonson's in einem hohen Grade der Fall gewesen zu sein. Der Schatz seiner Gelehrsamkeit, der sich mit den Jahren immer mehr bereicherte, lieferte ihm aus Geschichte, Sage und Mythologie, was er zu dergleichen bedurfte, in großer Fülle. In seinem „traurigen Schäfer“ strömt, nach dem Ausspruche bedeutender Kritiker, eine Ader jenes Shakespeare, der „den Sommernachtstraum“ und die andern phantasievollen Märchen-Lustspiele geschrieben. Dies ist um so bemerkenswerther, als Jonson nicht im geringsten ein Nachahmer Shakespeare's ist, und als seine Lustspiele einer ganz andern Gattung als der Shakespeare'schen angehören. Sie sind, um uns hergebrachter Bezeichnungen zu bedienen, mehr plautinisch-klassischer als romantischer Art, sie stehen in vieler Beziehung den Molière'schen Lustspielen näher als den englischen jener Epoche.

Da es hier nicht unsere Absicht sein kann, kritischer auf Einzelheiten der Werke und ihrer Autoren einzugehen, genügen wohl die gemachten Andeutungen, um das Besondere Jonson's und seiner Stellung inmitten seiner Zeitgenossen zu bezeichnen. Diese letztere ist beinahe eine isolirte, und eine solche konnte sich inmitten einer so bedeutenden Anzahl großer Talente und in der Nachbarschaft eines Shakespeare nur eine stark ausgesprochene, genau umschriebene Individualität verschaffen.

Auch was sein persönliches Wesen und seine Bildung betrifft, müssen wir es bei den gemachten Andeu-

tungen und mitgetheilten Charakterzügen bewenden lassen. Gewiß gereicht es seinem Geiste zur höchsten Ehre, daß er seinen Zeitgenossen Shakespeare in dessen ganzem Umfange so anerkannte, wie es die Nachwelt und die begeistertste Verehrung thut; die Nähe der gewaltigen Erscheinung verhinderte ihn nicht, ihre ganze Höhe und Breite zu beurtheilen. Sein Gedicht: „Zur Erinnerung an meinen geliebten Meister William Shakespeare und was er uns zurückgelassen", die Verse, die er unter sein Porträt geschrieben, und vieles Andere geben davon ein beredtes Zeugniß. Shakespeare gehörte übrigens zu seinen Freunden, eben so wie Selden, Camden und viele Andere der ausgezeichnetsten Männer der Zeit. Der Klubb „zur Seejungfrau" sah Jonson mit am häufigsten unter seinen Besuchern.

In seiner Zeit gehörte Ben Jonson zu den beliebtesten Dichtern, durch viele Jahre stand er auf der höchsten Höhe des Ruhmes, Königin Elisabeth begünstigte ihn und Jakob überhäufte ihn mit Gunstbezeugungen. Die Jahre seines besten Alters verflossen, abgesehen von den Streitigkeiten, in die ihn sein heftiges Temperament und seine Derbheiten oft verwickelten, in Wohlhabenheit, ja Ueberfluß; erst unter Karl I. brach der Mangel über ihn, der in guten Zeiten für die bösen nicht gesorgt hatte, herein. Der Titel eines „gekrönten Poeten", den ihm Jakob gegeben, sammt dem damit verbundenen kleinen Gehalte und einem Faß Wein, brachte nicht genug ein, um seine alten Tage zu ernähren. Dazu kamen Krankheiten, und in diesem Zeitpunkte schrieb er Manches, das seiner allerdings nicht würdig ist. Desto mehr muß man die Lieblichkeit und sich selbst genügende Poesie des „traurigen Schäfers", seines Schwanengesanges, bewundern. Er starb im Jahr 1637. Auf seinem Grabsteine las man die Worte: „O seltener Ben Jonson"!

(Fortsetzung folgt.)

Stuttgarter Musikbericht.

Die Konzertsaison von 1862—1863.

(Die Speidel'schen Soireen. — Quartett- und Trio-Abende. — Sonstige Konzerte. — Die Abonnementskonzerte. — Haydn's „Schöpfung".

⁂ Wenn man auf die zwar noch nicht ganz beendigte, aber doch der Hauptsache nach schon im April abgeschlossene diesjährige Konzertsaison einen allgemeinen Rückblick wirft, so tritt in erster Linie die Thatsache in den Vordergrund, daß sich die Anzahl derjenigen Gelegenheiten, wo gute Musik von Künstlern exekutirt wird, abermals um eine vermehrt hat. Der Pianist und Komponist Wilhelm Speidel, Lehrer an der Musikschule, hat nach dem Vorbild seines Kollegen Pruckner einen Cyklus von Soireen arrangirt, in denen neben der Instrumentalmusik auch die Vokalmusik gepflegt, und neben den Klavierkompositionen von Beethoven, Mendelsohn, Liszt, auch den einstimmigen und mehrstimmigen Gesängen von Mendelsohn, Schubert, Schumann, überhaupt den Erzeugnissen der ältern und der neueren Zeit Beachtung geschenkt wird. Wenn Hr. Speidel es über sich gewinnen kann, seine Sucht, eigene Kompositionen vorzuführen, etwas zu bezähmen, wenn er ferner seine Hinneigung zu der „neudeutschen" Richtung weniger stark hervortreten lassen und seinen Ruhm darein setzen will, Stuttgart mit den hier fast noch unbekannten Liederschätzen Schubert's, Schumann's, Mendelsohn's bekannt zu machen, namentlich den erstgenannten Meister einzubürgern, so wird ihm Niemand das Zeugniß versagen, daß er sich um die musikalische Bildung unserer Stadt ein wesentliches Verdienst erworben habe, und seine Aufgabe wird ihm um so leichter gemacht, als die ersten Sänger und Sängerinnen unserer Oper ihn bereitwillig durch ihre Mitwirkung unterstützen. Ueberlasse er die Kompositionen von Raff, Liszt, Singer und Andern der Hauptsache nach seinen Freunden Pruckner und Singer, die beide, als glühende Verehrer, der eine zudem als Schüler des Weimarer Propheten, gewiß dafür sorgen werden, daß die „neudeutsche" Musik gehörig verbreitet wird. Die drei in der abgelaufenen Saison von Speidel veranstalteten Abende, in denen alle möglichen Komponisten aller Länder und Zeiten vertreten waren, erfreuten sich eines guten Zuspruches und das Unternehmen wird eine Zukunft haben, wenn Hr. Speidel den angedeuteten Gesichtspunkt in den Vordergrund stellt, und sich eine höhere Aufgabe setzt, als einfach die, den schon bestehenden Vereinen Konkurrenz zu machen.

Neben dieser Speidel'schen Unternehmung erfreuten sich die Quartett- und die Trio-Unterhaltungen, wie im vorigen Jahre, eines ziemlich guten Besuches, und der Beginn war ein vielversprechender. Leider kam die Krankheit des Konzertmeisters Goltermann störend dazwischen und unter derselben litten sowohl die Programme als das Ensemble der Ausführung. Es mußte nach einem Stellvertreter gesucht werden, und wenn es

auch gelang, in der Person des Hofmusikers Boch für das Pruckner'sche Unternehmen einen tüchtigen Ersatzmann zu finden, so blieb doch in der Quartettaufführung, für welche Boch nicht zu gewinnen war, die Leistung des Violoncell's eine ungenügende. Es fanden bis jetzt je drei Quartett- und drei Trio-Abende statt, womit der Cyklus aber nicht abgeschlossen ist, und es steht je ein vierter Abend zu erwarten, wann, wissen die Götter, jedenfalls wohl tief im Sommer und daher voraussichtlich vor leeren Bänken. In den Quartett-Soirées hörten wir:

Von Beethoven: das F-dur-Quartett und das Septett op. 20, letzteres zweimal;

von Mozart: das Quintett mit Klarinette;

von Haydn: das Quartett G-dur op. 54;

von Mendelsohn: das Quartett Es-dur op. 44;

von Schumann: das Quartett op. 41 Nr. 1;

von Spohr: das Quartett brillant (Soloquartett), H-moll, op. 61.

In den Trio-Soirées kamen bis jetzt von größeren Werken zur Aufführung:

von Beethoven: die Sonaten: A-dur (op. 69) für Klavier und Cello, und G-dur (op. 30) für Klavier und Violine;

von Schubert: Trio (op. 99 B-dur), und Rondo brillant (op. 70, H-moll) für Klavier und Violine;

von Mozart: Quintett in Es-dur für Klavier und vier Blasinstrumente;

von Mendelsohn Quartett (H-moll op. 3), (Klavier, Violine, Viola, Cello);

von Schumann: Sonate op. 121 D-moll für Klavier und Violine;

von Rubinstein: das Trio op. 52; und außerdem kleinere Sachen von Bach, Beethoven, Gade, Liszt.

Die Exekutirung, namentlich der Werke Beethovens und seiner Nachfolger, zeugte von viel Liebe zur Sache und gab vor Allem Hrn. Pruckner Gelegenheit zur Entfaltung seiner fast fabelhaften Technik.

Neben diesen von Künstlern veranstalteten Konzerten, die nebst den nachher zu besprechenden Abonnementskonzerten sich zum Höchsten emporschwingen, was in musikalischer Beziehung hier geleistet wird, gehen nun die verschiedenen anderen Konzerte her, die theils von einzelnen Virtuosen oder solchen, die es werden wollen, veranstaltet, theils von Gesellschaften ihren Mitgliedern gegeben, theils endlich vorzugsweise unter Mitwirkung von Dilettanten in's Leben gerufen werden. Die der ersteren Art waren in diesem Jahre besonders zahlreich: an Pianisten kamen Wilhelm Krüger, Luise Abel, Mortier de Fontaine aus Paris*), Anna Molique aus London, Ammann aus Stuttgart; allein von Bedeutung ist Mortier de Fontaine, der ein geschichtliches Konzert veranstaltete, und Nummern von 20 verschiedenen Komponisten, beginnend mit William Bird (1543 bis 1623) und endigend mit der neuesten Zeit, vortrug. Daß die Auswahl im Durchschnitt eine besonders glückliche gewesen, daß insbesondere die Eigenthümlichkeiten jeder Zeit, Technik, Schule, zum Ausdruck gekommen, kann man nicht sagen; doch hieße dies auch für einen Abend zuviel verlangen. Die Konzerte der Altistin Clise Richter — in der Kirche mit Orgelbegleitung, — der Harfenspielerin Bertha Eichberg, des jungen Violinisten Adolf Küchler hatten nur lokale Bedeutung, da die Konzertgeber sämmtlich Stuttgarter sind, dagegen lernten wir in Camillo Sivori einen Violinvirtuosen kennen, der was Zartheit und Innigkeit des Tons, Eleganz des Vortrags und technische Ausbildung betrifft kaum von einem Lebenden übertroffen werden dürfte; er trat denn auch wiederholt unter enthusiastischem Beifall auf. Die Bürgermuseumsgesellschaft veranstaltete, wie alljährlich, vier Konzerte für ihre Mitglieder, bei denen sich die ersten Kräfte unserer Oper und Hofkapelle, sowie des Schauspieles betheiligten, und was endlich die schon oben genannte Kategorie anbelangt, so ist in erster Linie der Verein für klassische Kirchenmusik zu nennen, der unter Faißt's Direktion an größeren Werken Händel's „Judas Makkabäus" und am Charfreitag ähnlich wie im vorigen Jahre die „Matthäuspassion" von Bach zur Aufführung brachte und der jetzt damit beschäftigt ist, Beethoven's hier noch nie gehörte D-dur-Messe einzustudiren. Namentlich die „Matthäuspassion", bei der die Hofkapelle mitwirkte, war von erhebender Wirkung; aber auch das Händel'sche Werk erhielt eine Ausführung, die in Anbetracht der obwaltenden Schwierigkeiten alle Achtung verdiente. Neben dem genannten Verein hat der von Egmont Fröhlich geleitete Orchesterverein sein Streben, weniger bekannte Instrumentalwerke (Ouverturen, Symphonien ꝛc.) unserer Klassiker heimisch bei uns zu machen, mit Erfolg fortgesetzt, und auch der von Louis Stark gegründete und geleitete Singverein erfreut sich fortwährend eines guten Fortganges,

*) So viel uns bekannt, lebt der letztgenannte Pianist seit längerer Zeit in München. A. d. R.

wobei freilich dahin gestellt bleiben mag, welche Früchte die wahre Kunst dabei erzielt, wenn jüngere und ältere musikalische und unmusikalische Individuen beiderlei Geschlechts abgerichtet werden, um von Zeit zu Zeit sich öffentlich zu produziren, und nicht blos etwa Lieder von Mendelssohn oder Chöre von Mozart, was man sich gefallen lassen könnte, sondern auch solche von Wagner, die ihre Kräfte weit übersteigen, vorzutragen. Wenn ich nun noch die alljährlich stattfindenden Prüfungskonzerte der Musikschule, der Klavierschule des Hoforganisten Zwelgle und der Gesangschule (für Anfänger) des Hofsängers Schucker erwähne und Ihnen mittheile, daß am 21. April d. J. im Hoftheater ein Konzert zum Besten des Baues einer neuen katholischen Kirche in hiesiger Stadt veranstaltet wurde, wobei Beethoven's C-moll-Symphonie und Haydn's seit langer Zeit nicht gehörtes Oratorium: „Die sieben Worte am Kreuze“ aufgeführt wurden, so werde ich kein wichtiges Ereigniß aus der Konzertwelt vergessen haben und kann mich zum Schlusse zu den Abonnementskonzerten wenden, deren es im vorigen Jahre zehn gab, und die, was die Ausführung der einzelnen Werke betrifft, von einer Sorgfalt des Kapellmeisters Eckert, von einem tiefen Verständniß und von einer Liebe zur Sache zeugen, welche derselbe als Operndirektor nur zu sehr vermissen läßt. — Freilich die Programme als solche haben Manchen vor den Kopf gestoßen: die erste Hälfte brachte fast nur Beethoven und Nachfolger, keinen Ton von Mozart, Haydn, Händel; doch änderte sich dies, vielleicht zum Theil in Folge ernstlichen Andringens der verschiedenen Preßorgane, die ziemlich einstimmig einen verminderten Besuch der Konzerte für die Zukunft in Aussicht stellten, falls auf der eingeschlagenen einseitigen Richtung beharrt würde, und Mozart und Haydn wurden später besser bedacht.

Zur Aufführung gelangten an Symphonien: die in A-dur, D-dur, B-dur, Pastoralsymphonie von Beethoven, die in C-dur (Jupiter) von Mozart, die in A-moll von Mendelssohn; die Suite von Franz Lachner; die in D-moll und die Ouvertüre sammt Scherzo und Finale von Robert Schumann; die in Es-dur von Haydn; Ouverturen: zwei von Mozart, je eine von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Lindpaintner, Eckert, Meyerbeer. Ferner Haydn's „Schöpfung“ (2 Mal), das Mendelssohn'sche Violinkonzert; Theile von Beethoven's Pianofortekonzert in Es-dur, von Molique's Violoncellkonzert, von Mozart's Klarinettkonzert (komponirt 1791), von Chopin's Pianofortekonzert in E-moll, von Hugo Schunke's Oboekonzert; außerdem Beethoven's „Ruinen von Athen“ und Sonate in A-dur (für Klavier und Violine), gespielt von Pruckner und Sivori; Hektor Berlioz' „Fee Mab“ (Scherzo aus der Symphonie „Romeo und Julie“); Glinka's „Scherzo russe“ für Orchester; Bach's Toccata für Orgel, für Orchester instrumentirt von Effer (2 Mal); Chöre und Soli von Mozart, Schubert, Beethoven, Mendelssohn, eine Violinphantasie von Sivori und ein Harfen-Nocturno von Godefroid.

Unter diesen Werken befand sich eine größere Anzahl von solchen, die hier noch nie aufgeführt wurden, und von neueinstudirten, seit mehreren Jahren nicht gehörten. Von der ersten Kategorie sind aufzuführen: die Lachner'sche Suite und die Schumann'sche Ouvertüre mit Scherzo und Finale, die beide mäßigen Applaus fanden, Schumann's „Manfred“-Ouvertüre, deren Exekution unter der zu schwachen Besetzung des Saitenorchesters litt, eine von Eckert komponirte Fest-Ouvertüre, nicht ohne Schwung, doch zu auffallend nach Mendelssohn'scher Schablone gearbeitet; die oben erwähnten Violoncell-, Klarinett- und Oboekonzerte, von denen das mittlere, Mozart'sche, nur durch die Komposition, das erstere, Molique'sche, nur durch den trefflichen Vortrag Goltermann's ansprach; Hektor Berlioz' „Fee Mab“, ein mehr pikantes als eigentlich künstlerisch schönes Scherzo, und endlich Bach's „Toccata“, deren Wirkung eine mächtig ergreifende war, so wenig es auch dem Orchester gelingt, die Wucht und Gewalt der Orgel zu erreichen. Zu den neueinstudirten Sachen gehörte neben den Beethoven'schen Symphonien in D und B Haydn's ewig junge und frische, in ihrer Art einzige „Schöpfung“, die bei gedrängt vollem Saale das vorletzte und auf allgemeines Verlangen auch das letzte Konzert am Ostersonntag ausfüllte, und von neuem den deutlichsten Beweis lieferte, daß das wahrhaft Schöne auch wahrhaft unvergänglich ist. Gerade aus diesem zugleich in pekuniärer Hinsicht überaus glänzenden Erfolge des Haydn'schen Meisterwerkes sollte sich die Direktion dieser Konzerte die Lehre ziehen, daß das hiesige Publikum, so dankbar es die Vorführung von interessanten Novitäten entgegennimmt, doch seine alten bewährten Lieblingsmeister nicht vernachlässigt haben will, und daß es, obschon für alles Schöne empfänglich, doch noch lange nicht vollständig reif ist für alle die Genüsse, die ihm die für

Wagner und Liszt begeisterten jüngern Lehrer der Musikschule: Bruckner, Stark, Lebert und Genossen, deren Geschmacksrichtung Hr. Eckert sich ziemlich zu nähern scheint, im Uebermaß auftischen möchten.

Die „Schöpfung“ wurde unter Eckert's Leitung im Ganzen trefflich gegeben, das Orchester hielt sich wacker, der Theaterchor war durch die Mitglieder des Vereins für klassische Kirchenmusik namhaft verstärkt. Unter den Solisten sind in erster Linie zu nennen die HH. Schütky und Lipp, die sich in den Baßpart theilten; Hrn. Albert Jäger's (Uriel) Vortrag war etwas zu theatralisch, dagegen beherrschte die Anfängerin Frl. Trüschler ihren Gabriel mit wohlthuender Sicherheit. Am schwächsten war der dritte Theil; Hr. Pischek (Adam) war nie ein Oratoriensänger, er agirt stets, auch im schwarzen Frack und weißer Halsbinde; Frl. Eder (Eva) war schon vor 15 Jahren ausgesungen und man suchte vergeblich nach einem Grund, um sich vernünftiger Weise die Ausschließung der Fr. Marlow zu erklären. Nur das steht fest, daß in diesem Jahre, seit Hr. Eckert verheiratet ist, keiner unserer ersten Opernsängerinnen die Ehre zu Theil wurde, in die Abonnementskonzerte zur Mitwirkung berufen zu werden, was natürlich allerlei zum Theil recht sonderbare Kommentare hervorruft. — Alles in Allem kann die verflossene Konzertsaison als eine im Ganzen recht fruchtbare bezeichnet werden, jedenfalls hat sie mehr Leben und Frische entwickelt, als ihre Schwester, die Oper.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

22. — 31. Mai: „Das übelgehütete Mädchen“ (2 Mal). — „Fidelio“. — „Lucia von Lammermoor“. — „Monte Christo“. — „Wanda“. — „Jessonda“. — „Robert der Teufel“ (Alice: Fr. Fabbri-Mulder a. G.) — „Wilhelm Tell“. (In beiden letzteren Opern und in obigen Balletten: Frl. Friedberg a. G.) — Einmal (Pfingsten) geschlossen. Einmal Benefice für den Pensionsfond.

Noch vor Thorschluß hat es der Operndirektion beliebt, mit der Spohr'schen „Jessonda“ hervorzutreten und uns in Frl. Tellheim eine neue Amazily vorzuführen. Frl. Tellheim hat überhaupt erst in den zwei letzten Monaten der Saison einigermaßen Gelegenheit bekommen, sich als Hofopernsängerin zu dokumentiren, nachdem man schon versucht war, an ihrer Existenz als solcher zu zweifeln. Frl. Tellheim hat in den paar Rollen, die sie endlich zu singen bekam, manche Hoffnung, aber auch manche Befürchtung rege gemacht. Der klangvolle Sopran, der ihr zu Gebote steht, wird bis jetzt noch nicht durch eine entsprechende Ausbildung unterstützt. Die junge Dame macht sich das Singen einestheils schwerer als noththut, indem sie den Mund viel zu weit aufmacht und sich abmüht, um die Töne ja recht voll und pathos herauszubringen, während sie mit halbgeöffnetem, lächelndem Munde und feinem Ansatze ihre frischen Naturtöne ganz leicht, frei und klangvoll emittiren könnte. Eben so ist Frl. Tellheim auch nach der dramatischen Richtung mit übertriebener Sorgfalt ängstlich bemüht, ja recht viel Pathos zu entwickeln, zu welchem Zwecke sie oft ganz unnütze Hand- und Armbewegungen macht und Stellungen annimmt, die nahezu affektirt erscheinen müssen. Es sind dies Anfänger-Fehler, die sich ganz gut beseitigen lassen, auf die man aber das junge Mädchen aufmerksam machen muß, wenn man ihr weiteres Fortschreiten auf künstlerischer Bahn im Auge hat. Frl. Tellheim muß also vor Allem natürlicher, anspruchsloser, einfacher auftreten und vortragen, in der Tonbildung und im Spiel muß sie unbefangener ihrem bessern Instinkte und einer guten Schule folgen. Dann kann die Entwicklung eintreten, welche ihre jetzigen Leistungen in Aussicht stellen.

Jessonda ist bekanntlich eine von Fr. Dustmann's besten Leistungen, der gesangliche Theil ungemein weich und geschmackvoll schattirt, das Spiel tief empfunden und maßvoll im Ausdruck, die ganze Leistung von duftigem Reize. — Hr. Ander spielte den Nadori mit gewohntem Verständniß und Feuer, sein Gesang dagegen ist nicht immer korrekt, seine Aussprache läßt Manches zu wünschen übrig. — Auch Hr. Beck gibt den Portugiesenführer sehr kräftig, ohne im Gesange völlig zu genügen, da er hier mehrfach ganz unnützer Weise loslegt und auch nicht immer rein intonirt. Hr. Schmid ist ein tüchtiger Dandau. Das Ensemble war korrekt, aber lau.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Tartüffe", Charakter-Lustspiel in fünf Akten von Molière. Uebersetzt von K. Grunert. Stuttgart, A. Kröner. 1863.

G.— Vorliegende Arbeit muß auf dem Gebiete der Uebersetzungs-Literatur ein Fortschritt zum Besseren genannt werden. Voſſen's Verdienſt, das er ſich durch die gewiſſenhafte, ja pedantiſche Treue der Ueberſetzung Homer's erworben, iſt unbeſtritten und unbeſtreitbar. Aber wenn Wieland den Horaz in einer freien Uebertragung zugänglich macht, und dabei Geiſt und Form der deutſchen Sprache eben ſo gewiſſenhaft wahrt, wie Voß es in Bezug auf die griechiſche gethan, ſo möchte ſein Verdienſt wohl kaum ein geringeres ſein. Den letzteren Weg ſchlägt Grunert mit dem „Tartüffe" ein. Er iſt zwar bemüht, den Molière'ſchen Gedanken „präcis" wiederzugeben, will demſelben aber nicht den deutſchen Sprachgeiſt zum Opfer bringen, was er in erſter Reihe dadurch bethätigt, daß er den ermüdenden franzöſiſchen Alexandriner durch den ſeit Leſſing üblichen fünfſüßigen Jambus erſetzt, eine Abweichung, die dem Ohre eben ſo wohlthuend iſt, als ſie eine freiere Bewegung und ein feineres Anſchmiegen des Ausdruckes möglich macht. Nicht weniger Dank verdient unſer Ueberſetzer für die theilweiſe Umarbeitung, die er am Schluße des Stückes, doch wahrſcheinlich mit Rückſicht auf die Darſtellung auf modernen Bühnen, vorgenommen hat, indem er die nach Art eines Deus ex machina vorgenommene Löſung des Knotens durch königliches Einſchreiten, wie ſie dem Original eigen iſt, erſetzte durch die ganz natürliche Intervention des geſetzlichen Rechtes, und daß er Molière's tendenziöſe Lobrede auf Ludwig XIV. wegließ. Bei allem können wir aber nicht übergehen, daß wir ſo Manches vermieden ſehen möchten, was theils Ausfluß des Beſtrebens nach „präciſer Wiedergabe", theils provinzielle Ausdrucksweiſe iſt. So wenn S. 57 Dorine ſagt: „Ich will nur ſehen, was dabei herausſpringt", oder S. 66 „Zu was die Hand?" oder 122: „Tartüffe ſpricht mit Aufheben" (ſt. mit Pathos). Mißlungen ſind auch die Worte Elmirens auf S. 116: „Mein Himmel . . . ſich anzueignen". Uebrigens Verſtöße, die bei einer allenfallſigen Reviſion des Werkchens leicht zu vermeiden ſind. Das Stück ging in dieſer Bearbeitung vor kurzem in Stuttgart über die Bretter.

„Michael Kohlhaas". Trauerſpiel in ſechs Akten von R. Prölß. Dresden, Kunße. 1863.

Kleiſt's gleichnamige Novelle, deren Dramatiſirung uns in dem Genannten vorliegt, iſt ſo verlockend, daß man ſich wundern muß, wie dieſelbe nicht ſchon früher bühnlich verwerthet wurde. Der durch und durch dramatiſch und tragiſch angelegte Charakter des Titelhelden, die verhängnißvolle Kette der Ereigniſſe, welche ihn, wenn er einmal aus dem Bannkreiſe ſeines Schickſals herantreten will, nur deſto feſter darin zurückhält, der kulturhiſtoriſche Hintergrund des frechen Junkerthums des 16. Jahrhunderts und dazu die in das Ganze hineingreifende Geſtalt des bedeutſamſten Mannes Deutſchlands jener Zeit, Luther's, das alles ſind Momente, wie ſie ſich der gewandteſte Dramatiker nicht ſchicklicher zurecht legen könnte. Vielleicht liegt auch wieder gerade darin der Grund, warum der Stoff bisher unbenützt blieb, da mancher begabte Autor ſich zugeſtehen mußte, daß er eben nichts Beſſeres thun könne, als ſich in den Rahmen des novelliſtiſchen Originals zu halten. Soweit Prölß dieſer Anſicht beitrat, das iſt bis zum vierten Akte, konnten wir ſeiner Arbeit mit vollſter Theilnahme folgen. Von da ab will er originell ſein und, wie es ſcheint, auch manches Andre thun, und verfällt in Mattheit und nebliges Grau. Nachdem wir die immer heftiger und ſtürmiſcher werdende Erſchütterung des ehernen Rechtsgefühls des Helden Schritt für Schritt bis zur äußerſten Grenze verfolgt haben, erwarten wir nun, daß der bis auf's Blut Gehetzte ſich für das, was die Menſchheit ihm geraubt, auch an ihr rächen, und daß wir ihn dieſes blutige Amt ausüben ſehen werden. Aber ſtatt daß dies in lebendigen Scenen vor unſern Augen vorübergienge, müſſen wir uns mit einigen matten Erzählungen davon begnügen, den Kohlhaas Henkerdienſt an einem armen Teufel von Spießgeſellen üben und ſtatt eines wüthenden Löwen einen moraliſirenden Schulmeiſter vor uns ſehen. An dieſer Milderungsſucht, die übrigens auch ſchon früher einige Male aufgetreten, und an dieſer Moraliſterei geht dann auch das Stück zu Grunde, es verläuft im Sande. Aus Kohlhaasens derben, aber naturwahrem „Lieber ein Hund ſein, wenn ich mit Füßen getreten werden ſoll, als ein Menſch!" wie wir es bei Kleiſt finden, wird ein weniger anſtößiges, aber freilich auch matteres „Ich mag nicht in einem Lande leben, wo man mich verachtet", aus Luther's kurzer und kalter Abfertigung, die nicht nur deſſen bekanntem Charakter vollkommen entſpricht, ſondern eben, weil ſie von dieſen ausgegangen, für die dämoniſche Entwicklung Kohlhaasens von der höchſten Bedeutung iſt, wird eine deſto matter, je breiter ausgeſponnene ſentimentale Paſtorenpredigt, die weder warm noch kalt macht, und ſelbſt des treuen Knechtes Herſe meiſterhafte dramatiſche Erzählung von ſeinen Erlebniſſen auf der Tronkenburg, wie wir ſie bei Kleiſt leſen, muß ſich eine Zurichtung zu gefälligerer — Langweiligkeit gefallen laſſen. Wodurch Prölß zu dieſen zahmen Tinten veranlaßt wurde, vermögen wir nicht abzuſehen, wir nützten denn Rückſichten für konfeſſionelle Gefühle und für gar zu ſchwache Nerven als Beweggründe annehmen, Rückſichten übrigens, die wenn ſo weit getrieben, dem Dichter das Handwerk legen müſſen. Da der Autor einmal auf die Darſtellung der Rache verzichtete, ſo konnte er auch füglich nicht anders, als mit Rieſenſprüngen zum Schluſſe eilen.— Wir können nicht umhin, ſchließlich noch auf eine Ungeſchicklichkeit der Erfindung zu ſprechen zu kommen, die uns in der Scene Lisbeths im Vorſaale des Kurfürſten auffiel. Warum muß denn zur Herbeiführung der Kataſtrophe der Fürſt gerade reiſeluſtig ſein? Wäre nicht zur Hebung der Tragik etwa eine Intrigue, ja ſelbſt eine Gewaltthat des Kanzlers als ein würdigeres und der Lage der Dinge auch entſprechenderes Motiv mehr am Platze? — Uebrigens geſtehen wir gerne zu, daß wir in der Entwicklung des reicheren und tieferen Lebens, wie es uns im „Kohlhaas" entgegentritt, einen nicht geringen Fortſchritt des Autors der „Sophonisbe" gefunden haben.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Personalnachrichten. Novitäten.) Das k. Schauspiel wird äußerst schwach besucht. Vermuthlich schließt Hr. Hendrichs, dessen Kontrakt abläuft, einen neuen, und erscheint auch dieser Künstler nicht durchgängig für das Fach der älteren Helden befähigt, — denn Rollen wie Lear, Wallenstein, Othello u. s. w. spielt er nicht — so bleibt er doch immer für das verwaiste Drama eine nennenswerthe Kraft. Der Herzog von Koburg hat Hrn. Döring bei seinem Gastspiel das silberne Verdienstkreuz verliehen, und er ist jetzt der einzige „ritterliche" Schauspieler an unserer Hofbühne, dem es mit einem Orden noch aktiv zu bleiben erlaubt ist, ohne für diese Ehre den Ruhestand eintauschen zu müssen. — An der Oper jagen sich Gäste in bunter Wahl und Reihe: Frl. Fevary (durchgefallen), Frl. Veitl, Hr. Lang, Hr. Groß; am 24. Mai mußte sogar Frl. Suvanny vom Krollschen Theater als Margarethe („Hugenotten") für das erkrankte Frl. Veitl einspringen. — Im Ballet tanzt Frl. Couqui als „Satanella" mit großer Anerkennung, jedoch ohne Enthusiasmus. — Die Wilhelmstadt brachte zum ersten Male Brachvogel's nach dessen Roman bearbeitetes Lustspiel: „Ein neuer Falstaff", das mit Hrn. Mittell (Pumpel) wohl ansprach, aber in welchem das wieder mit Vorliebe gezeichnete „verkommene Menschenthum" nicht mehr genügend anziehen dürfte. Operngäste: Frl. Rottmayr, Hr. Handrichs, Hr. Becker. — In der Victoria Gast: Hr. Haase. Neu: „Seine Frau", „Dumm und gelehrt", „Ein altes Haus in Flammen", „Gutsherr im Thiergarten". — Bei Walluer sand eine Vorstellung für die Kinder des unheilbar erkrankten Regisseurs Hrn. Kaibel (Weimar) statt. — Bei Reysel neu: „Ein kleiner Satan", „Ein alter Sünder", „Blauer Frack und seidenes Kleid", „Des Ludwig Schnupsky kuriose Abenteuer im Sladenlande". Gäste: Frl. Kaps, Hr. Müller, Hr. Blatkner. — Bei Kallenbach: „Starker Tabak", oder: „Berlin und Hinterindien". — In der Vorstadt: „Wald-Lieschen" oder: „Die Tochter der Freiheit", „Die Lieder des Musikanten". — Bei Kroll ward am 16. Mai die Opernsaison eröffnet. Gäste: Hr. Himmer, Frl. Söhlke, Hr. Waldmann.

K.K. **Breslau.** (Personalwechsel. Gastspiele.) Der Personenwechsel, von welchem ich Ihnen in meinem letzten Berichte schrieb, ist nunmehr theilweise eingetreten. Nachdem uns Hr. Liebe schon vor drei Wochen verlassen, ist auch Frl. Klara Weiß abgegangen, und am 16. d. M. nahm Frl. Gericke, welche in Berlin engagirt ist, von der hiesigen Bühne Abschied. Dagegen ist außer Frl. Kreuzer auch Hr. Redling, der neuengagirte Tenor, hier eingetroffen, und seine ersten Leistungen haben unser schon früher in diesen Blättern abgegebenes Urtheil, daß er eine gute Acquisition für unsere Bühne sei, bestätigt. Der schlimmen Zeit, welche mit Beginn des schönen Wetters über unser Theater hereingebrochen ist, sucht man um so mehr durch Gastspiele abzuhelfen, als in dem hiesigen Personale fühlbare Lücken noch immer nicht ausgefüllt sind. Mit vielem Erfolg gastirten zunächst zwei Tänzerinnen aus Berlin, Frl. Selling und Frl. Kitzing, in der ersten Hälfte dieses Monats. Da die hiesigen Kräfte die Aufführung eines Ballets nicht gestatteten, so zeigten sich die beiden Damen nur in einzelnen Tänzen. Frl. Selling außerdem in der Rolle der „Stummen" und Frl. Kitzing als Oberin der Nonnen im dritten Akt von „Robert". Was die Technik anlangt, so zeichnet sich Frl. Selling in hohem Grade durch die Kraft und Bravour aus, welche sie im Spitzentanze entwickelt, sowie durch die Elastizität ihres Fußansatzes. Frl. Kitzing, so trefflich auch ihre Schule ist, erreichte doch hierin nicht ganz die Leistungen der Genannten, zeigte sich ihr aber völlig ebenbürtig in Ausführung der Pirouette, sowie in der Pantomime. Im Styl ihres Tanzes zeigte sich als charakteristischer Unterschied bei Frl. Selling eine gewisse verve und Hinneigung zu schwungvoller Kühnheit, während Frl. Kitzing vornehmlich durch ihre graziösen Bewegungen bestach. Beide debutirten unter rauschendem Beifall. — Im Schauspiel ist Frl. Langenhaun aus Dresden aufgetreten als: Waise aus Lowood, Gretchen, Jungfrau, Philippine Welser, Anna Lise, und hat gestern mit der Rolle der Maria Stuart Abschied genommen. Wir haben in ihr eine Schauspielerin von gutem Geschmack und höchst bedeutsamen Talent kennen gelernt, und der große Beifall, welchen sie durch jede ihrer Darstellungen erwarb, war durchaus gerechtfertigt. In ihrer Maria Stuart ließ sie durch das Büßergewand, welches die Gefangene trägt, die warmen Farben hindurchschimmern, welche einst der schönen Königin ein so blendendes und verführerisches Kolorit gegeben hatten. Manche gefeierte Darstellerinnen lassen den Glorienschein, der jetzt das Haupt der schottischen Maria umleuchtet, schon bei ihrem Auftreten sichtbar werden. Aber dieser Glorienschein hat sich erst auf dem Schaffot entzündet, und sündigt sich erst an am Schlusse der Tragödie. Daß Maria die Sünden, welche sie beichtet, wirklich begangen haben konnte, machte die Darstellerin begreiflich, bewahrte jedoch auch in der Unterredungsscene und am Schluß jene erhabene Würde, welche im heißblütigen, schwer gekränkten Weibe das Diadem nicht vergißt, welches auf dem geweihten Haupte strahlt. Aehnlich waren auch ihre übrigen Darstellungen. Frl. Langenhaun malt ihre Charakterbilder nicht mit Pastell, sondern in kräftigen Zügen al fresco und mit so warmen Tönen, daß man das Blut pulsiren zu sehen glaubt. Jede freiere Manier, alle Effekthascherei verschmähend, wirkt sie nur durch die innere Wärme, durch die fortreißende Lebenswahrheit ihres Vortrags und bewährt sich als denkende, kunstverständige Schauspielerin, die schon jetzt unter die hervorragenden Erscheinungen gerechnet werden darf. Ein pikoyabler Faust störte die Darstellung des gleichnamigen Drama's, dagegen trat in „Maria Stuart" Hr. Függen als Mortimer unter verdientem Beifall auf.

Δ **Kassel.** (Schluß der Konzertsaison. Opernpersonal. Schauspiel-Repertoir.) Unsere Konzertsaison hat vor einigen Wochen unter den lautesten Anerkennungszeichen für den Hofkapellmeister Reiß ihre Endschaft erreicht. Dieser Dirigent hat die hiesigen Winterkonzerte auf eine Höhe zu bringen vermocht und dadurch eine Theilnahme erzielt, wie es selbst zu Spohr's Zeiten nicht im entferntesten der Fall war, was um so mehr hervorgehoben werden muß, als Reiß

selbst ein Gegner der s. g. modernen Schule, — fast nur die Klassicität im Auge hat und mit einem eigenthümlichen Lächeln an seinem Pulte steht, wenn er zwischen durch einmal ein Zukunftswerk exekutirt und das Publikum sich schließlich ganz schweigsam verhält, während es eine Sinfonia eroica, eine Mendelsohn'sche „Lorelei" und dergleichen mit wahrer Begeisterung beklatscht. — In unserer Oper hat es eine bedeutende Veränderung gegeben. Für den abgegangenen Tenaristen Wagner ist Hr. Ferenczy aus Berlin eingetreten und hat im „Tell", in der „Jüdin", den „Hugenotten", als „Fra Diavolo" ꝛc. ꝛc. in der Gunst des Hofes und des Publikums sich festgesetzt. Für den erkrankten Hachheimer ist der Bassist Lindemann von München engagirt und hat bereits entschieden durchgegriffen. Hätten wir nun nach einen Baritan wie Rübsamen, so wäre unsere Oper ganz die alte wieder. Hr. Schulze hat zwar eine kräftige und schöne Stimme, allein seine Tonbildung bringt ihn um allen Erfolg, und weder in Spiel noch in Gesang ist ein partischer Hauch bemerkbar. Wie wir hören, verlassen uns in der Oper nach Fr. Langlais, die Kolaraturjängerin, und der Spieltenor Hr. Baumann. Für Jene wird es einer Nachfolgerin, als welche Frl. Ruhr von Augsburg angesagt ist, schwer halten sich einer besonderen Gunst verdientermaßen zu erfreuen, so daß es uns auffallend ist, warum Fr. Langlais bei Hof in Ungnade fiel und gekündigt wurde. Hrn. Baumann's Nachfolger wird es schon leichter haben. Denn bei aller Anerkennung der Verdienste dieses Sängers müssen wir gestehen, daß das unaufhörliche Tremotiren uns oft genug gepeinigt hat. — Im Schauspiel brachte der Frühling ziemlich viel Neuigkeiten: „Die Alten und die Jungen", „Freudvoll und Leidvoll", Posse von Weihrauch, welche sehr absiel, „Die deutschen Kamödianten", „Am Freitag", von Schlesinger, „Ein Stoff von Gersan" von Maser und „Eglantine" von Mautner. Das Larm'sche Stück: Die Alten und die Jungen" ließ sich wohl nach ansehen, aber die „Eglantine" hat denn doch des Unwahrscheinlichen zu viel! Das Stück ist zweimal über die Bretter und von da in den Aktenstaub der Bibliothek gewandert! Sehr günstig dagegen war die Aufnahme der „deutschen Kamödianten", die in der Vaterstadt des Dichters in Zeit von wenigen Wochen fünf Mal mit gleicher Anerkennung zur Aufführung kamen. Es ist Ihnen über dies Werk schon so viel geschrieben worden, daß ich es einfach bei diesem Referate lassen kann. Nur will ich noch hinzufügen, daß die Darstellung hier eine sehr würdige war. Besonders zu bemerken sind die Leistungen des Frl. Harke (Konradine), Fr. v. Mills (Neuberin), Hr. Hesse (Prehauser), Hr. L'Hamé (v. Rosen) und Hr. Osten (Georg), Hr. Utram, als Georgs Vater, trug uns zu stark auf, wie denn auch Hr. Osten zum ersten Male seine Rolle entschieden weniger günstig auffaßte als später.

*** **Stuttgart.** (Frl. Krauß als Fidelio.) Frl. Krauß' erstes Auftreten als Fidelio (am 21. Mai) war von Erfolg begleitet; der Gast wurde nach der großen Arie im ersten Akte ziemlich lebhaft gerufen, auch am Schlusse der Oper erschallten einige Rufe, denen bereitwilligst Folge geleistet wurde. Frl. Krauß hat sich als eine in jeder, auch der schlimmen Beziehung, fertige Sängerin bewährt und sich kann mich ganz dem in Nr. 30, S. 475, J. 1862 d. Bl. im „Wiener Wochenbericht" enthaltenen Schilderung ihres „Fidelio" anschließen, — auf die Dauer muß eine so gänzlich ruinirte Stimme kaum zum Anhören sein, namentlich in so bedeutenden Partien, und obgleich Frl. Krauß als Musikerin unserer Fr. Leisinger entschieden überlegen ist, kann doch wohl im Ernste nicht davon die Rede sein, sie an deren Stelle als dramatische Sängerin zu engagiren. — An diesem Abende ist Hr. Pischek, der die erbetene Pensionirung wirklich erhalten hat, aus Gefälligkeit noch einmal als Pizarro aufgetreten. Unser Tenorist Hr. Santheim gastirt im Juli an 4 — 6 Abenden an Ihrem Hofoperntheater.

Kleine Chronik.

„Nos alliées", comédie en trois actes de M. Paul Moreau, ist am 20. d. M. im Gymnase-Theater zu Paris zum ersten Male gegeben worden und hat, wie die „Europe Artiste" berichtet, einen ziemlichen Erfolg errungen.

Ein Donizetti-Fund. Zu Neapel soll sich eine angeblich bisher unbekannt unter den Manuskripten des Musikalien-Verlegers Cautreau gelegene Oper von Donizetti vorgefunden haben, die 1834 im Theater San Carlo bis zur Generalprobe einstudirt worden, dann aber über Veranlassung der neapolitanischen Zensurbehörde bei Seite gelegt worden sein soll. Sie wird nun in Neapel unter ihrem wahren Titel „Maria Stuart" aufgeführt werden.

Sophie Schröder ist in München ernstlich erkrankt, so daß man an ihrem Aufkommen zweifelt.

Adelina Patti wird im September in Hamburg auftreten, wo Meretti von Direktor Hermann das Stadttheater auf zehn Abende gegen eine Summe von 6000 Thlrn. gemiethet hat.

Von Mendelsohn-Bartholdy's „Briefen" ist soeben der zweite Band unter die Presse gekommen, während gleichzeitig der Druck der fünften Auflage des durch zwei Briefe vermehrten ersten Bandes begann.

Richard Wagner soll durch seine Konzerte in Rußland ein Reinerträgniß von 50.000 Franken erzielt haben, wozu noch eine Besitzung in der Schweiz kommt, womit ihm angeblich die Großfürstin Helene ein Geschenk gemacht hat.

Das Konzert des Mozarteums in Salzburg vom 26. Mai enthielt folgendes Programm: 1. Sinfonia eroica von Beethoven. 2. „Frühlingsbotschaft", Chor mit Orchester, von Gade. 3. Quadrupelkonzert für vier Violinen von Maurer, vorgetragen von den HH. Konzertmeister Bennewitz, Walter, Reiter und Ruech. 4. Finale des ersten Aktes der Oper „Don Juan" von Mozart.

Ueber arabische Musik ist von Alexander Christianowitsch ein Werk erschienen, unter dem Titel: „Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens avec dessins d'Instruments et 40 Mélodies notées et harmonisées par A. Chr. Cologne, Librairie de M. Du Mont-Schauberg. 1863."

Meyerbeer's „Hugenotten" sind nun auch nach Portugal eingewandert. Sie wurden im April d. J. in Oporto gegeben und fanden enthusiastische Aufnahme.

Bei der Abschiedsvorstellung der unter Fr. Schuselka-Brüning's Direktion stehenden deutschen Schauspielergesellschaft in Italien, welche über Ansuchen der Direktrice in der italienischen Oper und „par Ordre" stattfand, wohnten der Kaiser und die Kaiserin bis zum Schluße bei. Auf dem Programme befand sich auch die Schiller'sche „Glocke", die der Kaiser selbst einmal in's Französische übersetzt hat und deren Vortrag es mit vieler Theilnahme verfolgte.

Auf ein vielversprechendes musikalisches Talent — Alfred Bicking — werden wir von Berlin aus aufmerksam gemacht. Derselbe ist der Sohn eines allgemein hochgeschätzten geh. Sanitätsrathes Dr. Bicking, Verfasser rühmlichst bekannter Dramen und Reisebeschreibungen durch Kaukasien, und weilt gegenwärtig noch in Italien zur Vollendung seiner musikalischen Studien. Er hat jüngst eine Oper „Venceslao" komponiet, welche sein Erstlingswerk dieser Art ist, und sich durch eigenthümliche Auffassung und musikalische Ausarbeitung der einzelnen Charaktere sowohl, als durch einen wirklichen Reichthum echter Melodie, geschickte Instrumentirung und genaue Kenntniß der Grenzen der menschlichen Stimme auszeichnen soll. Die Musik sei belebt von einem durchaus frischen, gesunden und kühnem Geiste und verdiene daher bei unserer heutigen Opernreichung und an musikalischen Talenten, die nur die Musik als solche befruchten wollen, nicht eben überreichen Zeit, der besonderen Anerkennung und wärmsten Ermuthigung auf der so glücklich begonnenen Bahn rüstig weiter zu schreiten.

Lokales.

Zum Andenken Sonnenfels'. Der ehemalige Oberststämmerer Graf Moriz Dietrichstein hat dem Burgtheater eine gelungene Photographie des besten, in Medaillenform durch Jakob Schmuzer gestochenen Porträtes Josef v. Sonnenfels' geschenkt, dem Oesterreich neben der Abschaffung der Tortur u. A. auch die Regeneration des am 17. Februar 1776 zum Hof- und Nationaltheater erhobenen Burgtheaters verdankt. Als Unterschrift fügte der Spender die Worte: „Josef v. Sonnenfels, Gründer der edlen deutschen Schaubühne", bei.

Die erledigte Oberstkämmererstelle soll, wie uns aus bestunterrichteter Quelle gemeldet wird, in der Person des Fürsten Vinzenz Auersperg bereits wieder besetzt worden sein. Zugleich spricht man jedoch von einer besonderen, jener Hofstelle nicht mehr unterstehenden Hoftheater-Intendanz.

Die Direktion des Kaitheaters soll nun auch Hrn. Matras engagirt haben, ein Zuwachs zu der Komiker-Phalanx der genannten Bühne, welcher dieser letzteren und ihrem neuen Mitgliede, falls man demselben einen passenden Wirkungskreis eröffnet, von entschiedenem Vortheile werden kann.

y. — **Hrn. Ascher's Benefice-Vorstellung** im Kaitheater hatte am 27. d. M. ein zahlreiches und freundlich gestimmtes Publikum herbeigelockt, welches sich denn auch mit dem Gebotenen größtentheils einverstanden erklärte. Nur mit der Wiederaufnahme des „gebildeten Hausknechts" blühte der Beneficiant in auffallender Weise ab. Man schien, der Erinnerung an Restroy wegen, selbst das nicht goutiren zu wollen, was an und für sich recht gelungen war. Das Stück selbst verdient freilich auch schon für immer begraben zu werden, namentlich wenn es noch mit so überaus trivialen und taktlosen Kouplet-strophen geschmückt erscheint, wie sie Hr. Ascher zum Besten gab. Ein Theil des Publikums verließ das Haus lange vor dem Ende der Vorstellung. — Bessere Aufnahme hatten früher die übrigen Stücke gefunden. „Mein Album" nach dem Französischen von Stein, ist ein ganz nettes Lustspiel mit einer artigen Pointe. Hr. Ascher spielte den überall durch Nebenbuhler ausgestochenen Marquis mit lobenswerther Einfachheit. Frl. Fontelive genügte. Hr. Formes scheint noch Anfänger, und sollte namentlich auf die Klärung seines Organs bedacht sein; aber sein Spiel verräth innere Wärme und Sinn für Natürlichkeit; es ist nicht schablonenhaft. In dem Schwank von Michelet „Ein Held des Tages" wird eine oft dagewesene, aber stets wirksame Verwechslungssituation nicht ungeschickt, aber in etwas gedehnter Weise ausgebeutet. Das Stück verdankt seinen Erfolg dem frischen und charakteristischen Zusammenspiel der HH. Ascher, Braunmüller, Knaack, Meichelberger, Formes und Markwordt, der Damen Miller und Fontelive. Offenbach's „Zwei arme Blinde" gehören zu jenen Spezialitäten, welche überhaupt aus der Pariser Straßenatmosphäre gar nicht herauszunehmen sind, ohne ihren eigenthümlichen Duft, (in so fern man ohne an Blumen zu denken von Duft reden kann) einzubüßen. Der Versuch einer Lokalisirung ist nicht eben glänzend ausgefallen und Hr. Grois, obwohl maßvoller als sonst, ist nicht der Mann, der das exotische Gewächs mundgerecht machen kann. Hr. Direktor Treumann dagegen, der Pradeau's Rolle übernommen hatte, spielte recht gut und hielt den Unsinn über Wasser.

Der angeblich Prozeß Patti-Strakosch, mit dessen haarsträubenden Einzelnheiten ein paar hiesige Blätter ihre gutmüthigen Leser aufzuregen versucht hatten, reduzirt sich, nach den seither eingezogenen Erkundigungen, auf eine lächerliche und böswillige Mystifikation. Wir haben die ersten Skandalnotizen, in Erwartung, daß ein baldiges Dementi folgen werde, nicht aufgenommen und berühren auch jetzt, wo unsere Voraussetzung vollkommen gerechtfertigt erscheint, die Sache nur, um bei dieser Gelegenheit noch einmal auf die elende Rachsucht und den blöden Fanatismus der betreffenden Journale hinzuweisen.

Briefkasten. 24. — 30. Mai: pp. in Olmütz, P in München, K. W. in Brünn: Erhalten. — .*. in Stuttgart, ♂ in Berlin: Benützt. — F. B. in München. Allernächstens Antwort. — Arwed hier: Ihrem Wunsche wird sicher entsprochen werden. Mangel an Zeit hinderte uns bis jetzt daran.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 23. Reunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 7. Juni 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 543, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionäre in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Ueber das Verhältniß der Kritik zum musikalischen Kunstwerk. — Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's. (Fortsetzung). — Ueber Beethoven'sche Klaviersonaten. (Fortsetzung.) — Das Pester Nationaltheater. — Olmützer Theaterbericht. — Theater- und Musikleben in Brünn. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir). — Korrespondenz-Nachrichten (Braunschweig, München, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ueber das Verhältniß

der Kritik zum musikalischen Kunstwerk.

Von **Karl Gräbener.**

Hatten wir uns neulich vorgesetzt, das „Verhältniß des Publikums zum musikalischen Kunstwerk“ zu besprechen und waren zu dem Resultate gelangt, daß dieses Publikum, im Großen und Ganzen, an der allgemeinen oder besonderen s. g. „Stimmung“ haftend, ohne Führer über diese leichtlich nicht hinaus gelangen werde: so dürfte es wohl der Mühe lohnen, einmal auch den Beruf Derer zu betrachten, die es sich zur Aufgabe gesetzt haben, Vermittler des Verständnisses zwischen Kunstwerk und Publikum zu sein. Eine hohe und in sich wahrlich würdige Aufgabe, würdig genug, die Federn Derer in Bewegung zu setzen, welche, in und mit der Kunst lebend, dennoch weder das Talent des Schaffens, noch das der Ausübung oder Reproduktion in sich fühlen; würdig genug aber auch, alle Diejenigen abzuschrecken, welche entweder — bloße Enthusiasten — jener geistigen Sagacität entbehren, die da scheidend, ordnend, leitend wirkliches Licht über ein Kunstwerk zu verbreiten im Stande ist, oder — nur klar verständig, scharfsinnig vielleicht und witzig — doch der künstlerischen Phantasie ermangeln, durch die allein es möglich ist, ein Kunstgebilde thatsächlich in sich aufzunehmen.

So würdig diese Aufgabe, so schwierig andererseits; und gelänge mir's auch nur, die Schwierigkeiten einer guten, wohlerwogenen Kritik — im Gegensatze zum bloßen Referate (denn auch von diesem wird die Rede sein) — in's rechte Licht zu stellen, so wäre mir's genug. — Leugnete ich so eben für Den, der ein Kunstwerk soll kritisiren können, die Nothendigkeit des (pro- oder reproduzirenden) Könnens: so sind desto wichtiger die beiden anderen eben berührten Faktoren: die künstlerisch-selbstthätige, wenn auch nur geistig nachzugestalten fähige Phantasie, und der dialektisch gliedernde Verstand, der jene Phantasie im Zügel hält und ihr die Schranke anweist, wo ihr Reich beginnt, und wo es seine Grenze findet. *) Nicht minder drittens wird gefordert eine Versatilität des Geistes, die es dem Kritiker ermöglicht, sich nicht allein in die vielfachsten und verschiedensten Situationen und Stimmungen Anderer schlechthin und schnellstens zu begeben, son-

*) Wenn ich im Gegensatze zum Können nicht von der Nothwendigkeit des Kennens rede, sich scheidend wieder in das ästhetische Bewußtsein aller von den einzelnen Kunstgattungen geforderten Intentionen und in das technische Wissen vom Bau der Formen, wie überhaupt den Mitteln zur Erreichung jener Intentionen: so geschieht dies, weil das Selbstverständliche denn doch kein Recht hat, noch besonders betont und prätendirt zu werden. Was ich nicht kenne, darüber habe ich gar kein Urtheil, am wenigsten ein kritisches, und wenn ich dennoch mir ein solches anmaße, so thu' ich, was ein Blindgeborner thut, wenn er von Farben spricht. (Vergl. auch Goethe's zweiten Brief im Goethe-Zelter'schen Briefwechsel an Madame Unger.)

dern sogar die momentanen und individuellen Schranken der Zeit, Nationalität, Religion u. s. w. hintanzusetzen, um dem jeweiligen Autor eines Werkes ganz homogen empfinden zu können. Muß ich doch anders meinen Standpunkt wählen, will ich über das Werk eines deutschen, oder französischen oder italienischen Autors reden; kann ich doch aus der Gegenwart heraus nicht unbefangen über Holbein und Lucas Cranach, über Walter und Eccard, ja über Joh. Seb. Bach urtheilen; bin ich doch endlich nicht im Stande, ein Oratorium, ein Tedeum Händel's, nicht Beethoven's große Messe in mich aufzunehmen, so lange ich am rein katholischen Rituale und den aus diesem abgezogenen musikalischen Anforderungen hafte. Wie denn umgekehrt einmal dem evangelischen Religions- und Kunstbewußtsein, andererntheils den auf Bach-Händel'sche Weise fundirten Kunst-Prinzipien so manche Mozart'sche und Haydn'sche Messe ihre Verkennung, ja Mißachtung in diesen und jenen Kreisen namentlich des deutschen Nordens zu danken hat.

Soll schon so der Kritiker, um Macht zu haben, eine Macht sein, eine reiche versatile Persönlichkeit, ja mehr noch: ein Charakter, — um vermöge des letzteren den Schwankungen, denen das Individuum durch die mannigfachen Strömungen der Kunstphasen ausgesetzt erscheint, das Gegengewicht zu halten: so fällt noch außerhalb der ihm selbst gesetzten Individualität bei unserem Gegenstande die ganze Schwierigkeit mit in die Wagschale, welche das Hören des einmal nur und flüchtig vorüberrauschenden, dabei mehrdräthigen Gewebes eines größeren komplizirteren Tonwerkes nothwendig in sich trägt. Sehe ich zwar hier, um nicht von vorne zu beginnen oder allzu weitläufig zu werden, mich genöthigt, auf meinen Aufsatz „über das Verhältniß des Publikums zum musikalischen Kunstwerk“ (s. Nr. 12 und 13 d. J.) zurückzuweisen, so möchte doch noch Einiges erübrigen, das, nicht minder wichtig, in jenem nicht zur Sprache kommen konnte.

Ohne Weiteres ist es klar, daß man über die Exekution eines Kunstwerkes (Dichtung oder Tonstück), sowohl die Auffassung im Großen und Ganzen, als die Wiedergabe der Details betreffend, kein Urtheil hat, ohne Dichtung oder Musikstück zu kennen. Weniger scheint es einzuleuchten — die Fakta mindestens sprechen täglich dagegen — daß ich umgekehrt keinen absoluten Maßstab zur Beurtheilung eines durch Dritte dargestellten Tonwerkes durch deren bloße Darstellung habe noch haben kann, ohne von der Höhe, auf der die Leistung der Darsteller steht, genau unterrichtet zu sein, sondern eben nur den durchaus relativen dieser Darstellenden selbst. Sobald ich also, zufolge der aus der persönlichen Autorität des oder der Darsteller, oder aus deren früheren Leistungen entnommenen Erfahrung von der getreu-exakten, relativ-vollendeten und geistig-durchdrungenen Wiedergabe eines Musikstückes moralisch überzeugt bin: so mag ich immerhin, in so weit es der Moment des Hörens zuläßt, einen Rückschluß auf das Werk selbst machen. Anders aber in keinem denkbaren Falle. Wie, wenn Tempo, Dynamik, Accentuation, Deklamation grundfalsch waren, ja wohl gar in umgekehrtem Verhältniß zu dem Werke standen? Wie, wenn grelle, herbe Modulationen unser Ohr erschütterten, und es stellte sich, bei Licht besehen, heraus, daß die mildernde Vermittlung durch ein unglücklicher Weise ausgebliebenes Instrument gefehlt hätte, oder gar die Spieler anders, als sie sollten, spielten? So lange aber die Darsteller selbst den Autor mißverstanden, so lange kann der Kritiker doch nur zu jener, der Darstellenden, Auffassung, nie zum Autor selbst und dessen Werk gelangen. Und also: will oder kann ich nicht in verba jurare magistri, hier des oder der Ausführenden: so genügt keine auch noch so umfassende und detaillirte Kenntniß der Tonkunst, ihrer Gattungen und Gesetze im Allgemeinen; es muß die des besonderen Kunstwerkes hinzukommen.

Nach alldem wird es nicht schwer sein, uns ein ungefähres Bild von dem Gebahren eines gesunden Kritikers, wie wir ihn (nicht als Ideal allein) im Sinne haben, zu entwerfen. — Eingeweiht in die Mysterien sowohl der musikalischen Technik als der höheren Kunstanschauung, selbst entweder Tonkünstler oder doch nach beiden genannten Richtungen hin gründlicher Kenner, wird er wohl seinem persönlichen Glauben hinsichtlich der in unserer (wie in jeder) Kunst divergirenden Prinzipien-Fragen menschliche Rechnung zu tragen sich nicht entschlagen können — je mehr Charakter er besitzt, desto weniger — er wird sogar jenen seinen Prinzipien zufolge alle bloße Liebenswürdigkeit gegen Persönlichkeiten oft der Sache zum Opfer zu bringen sich genöthigt sehen — je mehr Charakter wieder, desto unerbittlicher. Allein des rechten Weges wird er niemals fehlen, seinen

Standpunkt, sein Verhältniß zum besonderen Kunstwerk, und also dessen Stellung wiederum zur Kunst im Allgemeinen dem Leser klar zu machen; er wird dem Denkenden Raum geben (und weiter reicht am Ende sein Vorwurf nicht) zwischen den Zeilen lesend an seinem, des Kritikers, Urtheil, gepaart mit eigenem Hören oder Lesen, sich sein eigenes Urtheil aufzubauen. Unter keinen Umständen aber wird er je versäumen, vor Fällung dieses seines (nach dem Obigen stets motivirten) Urtheils sich mit dem Kunstwerk selbst auseinandergesetzt und über die eigene Meinung völlig klar gemacht zu haben. Bei einem komplizirteren Tonwerke wird ihm — je gründlicherer Kenner er ist, desto weniger — einmaliges flüchtiges Hören nicht genügen; er wird durch öftere Vorführung in das Werk einzudringen suchen, und, wo das nicht thunlich oder nicht hinreichend, wenn irgend möglich, die Partitur oder nicht den ersetzenden Klavierauszug zu Hilfe rufen. In jedem Falle aber wird er mit Exaktheit wissen, ob überhaupt und wann er im Stande ist, nach jähem Hören schon zu urtheilen. — Er kann irren, wie ein Jeder, auch der Bestbegabteste, ja irren kann; aber er irrt nicht aus Mangel an Kenntniß, nicht aus Mangel an Kenntnißnahme, nicht weil's ihm nach einer Seite hin gebricht, noch weniger aus Leichtsinn oder nur der Kurzweil halber. Er irrt, weil ihm vielleicht sein künstlerischer Glaube, seine Konsequenz hier einen schlechten Streich gespielt, dort sein Aug' und Ohr ihn trotz aller Sorgfalt einmal im Stich gelassen, weil seine Phantasie ihn gar zu einem falschen Schluß verleitet. Das Alles fällt oft praktisch schwerer in's Gewicht, als es ihm selber, geistig und moralisch, imputirbar. Das Einzige, was ihm zu imputiren, wäre: Sophisterei aus irgend böser Lust und also — Lüge, und dann gehört er in's Bereich der schließlich nur dem Namen nach zu nennenden Skribler, über die ich im Uebrigen ganz hinweggugehen mir vorgenommen habe. Der ächte Kritiker indeß, wie ich ihn eben zeichnete, ist seiner Sprache nach schon nirgend zu verkennen. Den „Kerl" fühlt man doch irgendwo und irgendwie heraus. Poltert er selbst hie und da dem Publikum, dem Einzeln-Künstler gegenüber mit selbstbewußter Arroganz: dem Ganzen der Kunst gegenüber ist er, wie sein Bruder, der ächte Künstler, stets bescheiden.

(Schluß folgt.)

Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's.

Von **Moritz Hartmann.**

(Fortsetzung.) *)

Um das Verdienst Ben Jonson's ganz zu würdigen, muß man sich den Zustand der dramatischen Dichtung zur Zeit seines Auftretens vergegenwärtigen und mit diesem Zustande den Charakter seiner Werke vergleichen. Das Theater hatte sich soeben erst aus den mittelalterlichen „Mysterien" und „Moralitäten" herausgewunden. Noch hing ihm viel von dem Chaos seines Ursprungs, von der Rohheit seiner nächsten Vergangenheit an. Die Dichter arbeiteten meist nach Chroniken, Sagen, spanischen und italienischen Novellen. Es kam ihnen vorzugsweise darauf an, die Scenen einer in der Zeit wenn auch noch so langen Handlung nacheinander sichtbar darzustellen, in der Reihenfolge, wie sie Chronik oder Novelle aufführt. Mit der Charakteristik der Zeit, des Ortes, des Landes, des Volkes nahm es der oft ungebildete Verfasser ebenso wenig genau, als das Publikum. Zwischen einer Scene und der andern liegen viele Jahre und hunderte von Meilen; binnen wenigen Minuten wuchs ein Kind zum reifen Manne. Dick und Nell waren griechische und römische Namen; alte Römer sprachen von Londoner Theatern und Londoner Schenken. Von irgend einem innern Zusammenhange, von einer Wahrhaftigkeit im Charakter des Ganzen war bei diesen Stücken nicht die Rede. Jonson, der Mann, der dieser Anarchie ein Ende machte, der diese auseinandergehenden Elemente in Formen bannen, diesen Schatten Charakter geben wollte, mußte mit einer ungewöhnlichen Willens- und Geisteskraft begabt sein: er brachte dieses Werk ohne Uebergang zu Stande. Die Einzelheiten der Handlung verknüpfen sich so natürlich miteinander, daß eine aus der andern nothwendig zu folgen scheint, die Fabel selbst ist immer einfach, wahrscheinlich und flößt Theilnahme ein; die Katastrophe ist niemals gewaltsam herbeigeführt, sondern erscheint stets als die natürliche Folge alles Vorhergehenden. Die Charaktere entwickeln sich freilich nicht zu unserer Bewunderung vor unsern Augen, wie bei Shakespeare, der uns in die innerste Werkstatt der Seele blicken läßt, sie treten, wie bei den späteren Franzosen und wie bei seinen Zeitgenossen, meist fertig auf die Bühne, aber sie sind so genau von einander unterschieden, daß man

*) S. Nr. 16, S. 244, Nr. 17 S. 259, und Nr. 22 S. 342 d. J.

unmöglich einen mit dem andern verwechseln kann. Jeder dieser bestimmt gezeichneten Charaktere hat einen ebenso genau bestimmten Zweck in der Entwicklung des Stückes zu erfüllen und eben so wenig ist jemals eine Person wie eine Scene überflüssig, ja Jonson ist in der Zeichnung seiner Charaktere, in dieser Gewissenhaftigkeit der Ausführung sogar zu weit gegangen; er hat es beinahe so gemacht, wie die modernen englischen Maler, welche die Gegenstände des Mittel- und Hintergrundes ebenso genau ausführen, wie die Einzelheiten des Vordergrundes. Seine Nebenpersonen und seine unbedeutenden Scenen sind eben so detaillirt ausgearbeitet, als die Hauptpersonen und Scenen. Mit derselben Gewissenhaftigkeit berücksichtigt er Zeit und Ort, Charakter und Menschen der Perioden, die er behandelt. So wird er lebendiger und wahrer als die klassischen Dramatiker der Franzosen und bleibt dabei ein ebenso treuer, wenn nicht treuerer Anhänger des Aristoteles als sie.

Wir können über keinen seiner Zeitgenossen so ausführlich berichten, wie über Jonson, keiner unter den Dramatikern ist uns in Leben und Werken (die Werke Shakespeare's ausgenommen) so gut bekannt wie er. Bei dem Einen verliert sich sein Aufgang, bei dem Andern sein Niedergang, bei Manchem Beides in Nacht und Nebel. Die meisten können wir nur nach ihren Werken, oft nur nach Ueberresten ihrer Werke beurtheilen und müssen darauf verzichten, Kommentare zu ihren Talenten in ihrem Leben zu suchen und uns an dem immer interessanten Schauspiel innerer und äußerer Entwicklung bedeutender Geister zu erfreuen. Dekker haben wir bereits als Feind Jonson's genannt. Schon daß dieser witzige und gewaltige Mann seine Angriffswaffen vorzugsweise gegen Dekker wandte, daß er ihn aus dem Heer seiner Feinde als den wichtigsten herausgriff, würde uns ein Beweis sein, daß er dem Publikum, wie Ben Jonson selbst, als der furchtbarste, d. i. als der talentvollste erschien. Und in der That bewies er in seinen Gegensätzen „Catromastix", daß er sich selbst gegen Jonson zu vertheidigen wußte. Es ist auch nicht zu vergessen, daß er vor Ausbruch der Fehde Jonson's Mitarbeiter gewesen. Er gehörte mit zu den fruchtbarsten Autoren seiner Zeit. Noch kennen wir die Namen von beinahe zwanzig Stücken, die er geschrieben; als die besten von diesen erscheinen „Fortunatus" und „Honest Whore". Aehnliches betreffs der Dunkelheit ihres Lebens gilt von Webster, Middleton, John Ford. Von Dekker sagt ein englischer Kritiker, daß er am besten charakterisirt habe. Webster war der tiefste, Middleton der phantasievollste, Ford erreichte die Andern im Pathos und übertraf sie, wo er die Leidenschaft der Liebe malte. Doch sind diese einzelnen Eigenschaften nicht die einzigen, welche die Aufmerksamkeit der Kritiker auf diese Autoren lenken und die Bewunderung des Lesers erwecken. Sie hatten andere, verschiedenartige Eigenschaften, die man schwer einander entgegenstellen kann. Dekker war manchmal so tief wie Webster und Middleton so leidenschaftlich wie Ford. Wieder ist der Vers von Ford im Allgemeinen musikalisch, während der Webster's voll Rauhigkeit. Doch ist dieser gedankenvoller, düster unheimlich und reicher an dunkler, tiefer Phantasie. So ist Middleton gelegentlich voll geistvoller Beobachtung und entfaltet einen Reichthum der Sprache, welcher die bessern Zeichnungen Dekker's schmücken und ehren würde. Mit einem Wort: der Eine war oft reich an Eigenschaften, von denen der Andere wenig oder nichts besaß; während dieser seinerseits Vorzüge sein nennen konnte, auf welche sein Nebenbuhler nicht den geringsten Anspruch erheben durfte. Es scheint deshalb höchst überflüssig, diese alten Schriftsteller nach Rang und Klassen zu ordnen. . . . Sie hatten Fehler, die wir nicht haben, und Vorzüge, die wir nicht besitzen. Sie waren frische, geistvolle, kräftige Leute, voll Feuer und Phantasie und tiefen Gefühls. Sie wurden nicht in die Windel und Wickel gezwängt, durch die wir die Gedanken und Strebungen unserer jungen Poeten einengen und verkrüppeln; sie waren Rebellen mit ihrer Phantasie, gewaltige unbändige Schriftsteller, welche keine Kritiker, wöchentliche oder monatliche, zum Besten der Zukunft überwachten und bevormundeten. Darum hatten sie den Muth zu denken — schrieben was sie dachten, und ihre Gedanken waren im Allgemeinen kraftvoll, schwungvoll und manchmal selbst reich an Weisheit.

Middleton schrieb ein Stück „Die Hexe", welches Shakespeare den ersten Gedanken zu seinem „Macbeth" gegeben haben soll, und ein anderes, in welchem er den König von Spanien und dessen Gesandten auf die Bühne brachte. Letzteres wurde ihm vom spanischen Gesandten und vom König Jakob sehr übel genommen, und er mußte sich eine Zeit lang verstecken. Außerdem schrieb er an zwanzig andere Stücke, theils allein, theils in Verbindung mit Dekker, Webster, Rowley u. a. Im Jahre 1640 wurde er Stadtpoet, denn die City hatte ihre Poeten, wie der König seinen

Laureat hatte. In diesem Amte, welches 33 L. 6 S. 8 D. einbrachte, hatte er, als er im J. 1624 starb, Ben Jonson zum Nachfolger. Als sein bestes Stück darf man sein „Weiber hütet euch vor Weibern“ bezeichnen, in welchem die Leidenschaften der Liebe und Eifersucht trefflich gezeichnet und in einer lebhaften Handlung und Fabel dargestellt sind.

John Webster's bedeutendste Stücke sind wohl „Der weiße Teufel“ und „Die Herzogin von Malfi“, zwei Trauerspiele voll ungeheurer Gräuel, voll Mord und der gräßlichsten Verbrechen, ganze Scenenreihen voll Unheimlichkeit und Darstellungen von Leidenschaften, die etwas Unnatürliches oder wenigstens Außerordentliches haben und mit den bestehenden Begriffen von Schicklichkeit oder Sittlichkeit im Widerspruche stehen. Die Herzogin von Malfi z. B. liebt ihren Diener; um diese Schmach zu rächen und zu strafen, plagen sie ihre Brüder und enden diese Plagen mit ihrer Ermordung. Um das Schreckliche dieses Mordes noch zu erhöhen, geht er von ihrem Zwillingsbruder aus. In einer Scene werden die Wahnsinnigen eines Irrenhauses los- und in das Gefängniß der Herzogin gelassen, um sie tanzend und singend mit Entsetzen zu erfüllen. Trotz dieser Ungeheuerlichkeiten ist das Stück doch reich an herrlichen Stellen, an Ausbrüchen der Leidenschaft und tiefen Gefühles, welche einen gewaltigen Eindruck zurücklassen.

Noch einen bedeutenden Schritt weiter als Webster ging John Ford, welcher z. B. in seinem Trauerspiele „'Tis Pity She's a Whore“ eine blutschänderische Liebe zwischen Schwester und Bruder und alle damit verbundenen gespenstischen Schrecken und unerlaubten Leiden schilderte. Man sollte glauben, daß dieses und andere Stücke John Ford's, dem Gegenstand entsprechend mit noch größeren Schrecken auftreten und auf den Zuschauer wirken, als die Stücke Webster's. Dies ist aber nicht der Fall. Webster hat bei Weitem geringeres inneres Unglück mit viel größeren äußerlichen Schrecken ausgestattet, als John Ford selbst die unheimlichsten, unnatürlichsten inneren Vorgänge oder Verirrungen menschlicher Leidenschaften. Im Gegentheile weiß er das Grauenvollste durch eine überaus melodische Sprache, durch zarte Ausdrucksweise sanft zu verhüllen, und während im Zuschauer oder Leser das Mitleid vorwaltet, treten die eigentlichen Gräuel, aus denen das Unglück hervorgegangen, immer mehr in den Hintergrund. Das Motiv ist ungesetzlich, unnatürlich, wenn man will unrein, aber die Gefühle, die daraus entstehen, erscheinen durch Leiden geläutert, machen ihren Ursprung vergessen und haben ein Recht auf Vergebung: dies um so mehr, als die Sühnung unmittelbarer und innerlicher, als bei den andern Autoren, seinen Zeitgenossen, zugleich mit dem Untergange aus der Schuld selbst hervorgeht. John Ford's „Melancholie der Liebenden“ ist ein von Ueberfülle der Melodie bedecktes Drama, „Das gebrochene Herz“ ebenso wie das erstgenannte Stück mit dem unübersetzbaren Titel, eine Tragödie von einer Reinheit des Pathos, wie sie sich bei seinen Zeitgenossen selten findet, sein „Perkin Warbeck“, ein historisches Drama voll konkreter Charaktere und ein bei Weitem mehr abgerundetes Kunstwerk, als die chronikalen Stücke seiner Zeit. Es ist wenig dagegen zu sagen, wenn bedeutende Kritiker John Ford mit in die erste Reihe der Dichter seiner Zeit stellen; so viel ist gewiß, daß er einer derjenigen ist, die am tiefsten zu rühren wissen, und vielleicht derjenige unter allen, der die größte Sympathie einflößt.

Ein wahrhaftes Gegenstück zu John Ford ist Philipp Massinger, von dem wir nur wissen, daß er ein Leben voll Armuth getragen, daß er es bei Lebzeiten nie zu einem bedeutenden Namen gebracht, und daß er plötzlich und in der Dunkelheit dahinschied. Er wurde als der Sohn eines Beamten des Earls v. Pembroke im Schlosse dieser Großen geboren, welche beinahe zu allen Zeiten Talente zu schätzen wußten und unterstützten. Massinger mußte aber zum Unglücke geboren sein, da die Pembroke sein großes Talent unbeachtet und ihn im Elende hinschmachten ließen. Er schrieb eine große Anzahl von Stücken, darunter sehr viele Lustspiele, welche, wenn auch nicht in der Form, doch in der Derbheit der Charakterzeichnung manchmal an Jonson erinnern. Es ist gewissermaßen Dekorationsmalerei, die Farben sind stark aufgetragen, die Lichter übertrieben und etwas grell, aber die Grundzüge sind wahr und natürlich. Der Geiz, die tyrannische Sitte, das unvernünftige Herkommen, die Laster der Städte, das Elend und die Folgen der Armuth, werden von ihm mit farbenreichem Pinsel gemalt; dieser Derbheit entsprechend ist in den Lustspielen auch die Sprache manchmal bis zur Rohheit derb, wie z. B. in „Der City-Madame“, oder in „Die neue Art, alte Schulden zu bezahlen“. In seinen Trauerspielen, wie in „der jungfräulichen Märtyrerin“, das er im Verein mit Dekker schrieb, oder in „dem unnatürlichen Kampf“ ist seine Sprache getragen, voll Ruhe und Würde. Wo er von Leiden der Tugend, von den Käm-

pfen des Lebens und dergleichen spricht, macht er immer einen tiefen Eindruck, trotzdem er manchmal rhetorische Mittel zu Hilfe nimmt.

(Schluß folgt.)

Ueber Charakter und Vortrag einiger Beethoven'scher Klaviersonaten.

Von **Karl van Bruyck.**

(Fortsetzung..) *)

Sonate in C-moll op. 111.

Wenn ich vorhin der A-dur-Sonate op. 101 unter Beethoven's letzten fünf Sonaten den Preis zuerkannt wissen wollte, so war dies in Bezug auf ihre reine künstlerische Harmonie gemeint, denn gewaltiger ist jedenfalls diese seine letzte Sonate, deren erster Satz nach dem ersten der neunten Symphonie vielleicht überhaupt das Gewaltigste ist, was Beethoven geschrieben hat, so wie der zweite Satz in der allerhöchsten Potenz den Zustand der wahrhaft erdenentrückten Verklärtheit ausdrückt, zu welchem sich ein menschliches Gemüth jemals emporgeschwungen hat.

Der erste Satz gehört, auch nach Seite des Mechanischen, zu dem für den Vortrag Schwierigsten, was Beethoven geschrieben hat, und fordert zu seiner vollkommenen Bewältigung einen um so höheren Grad von Virtuosität, je tiefer der Spielende von dem Inhalte des Werkes selbst ergriffen ist, den er schwerlich mit Sicherheit beherrschen wird, wenn er nicht die mechanischen Schwierigkeiten seiner Aufgabe mit der größten Leichtigkeit zu überwinden vermag, so daß diese dem idealen Aufschwung seines Geistes nicht das geringste Hinderniß in den Weg legen.

Wie gewaltig ist gleich die Einleitung dieses Satzes. Ueber den Vortrag derselben ist kaum etwas zu bemerken, da sich Alles mit Nothwendigkeit von selbst ergibt. Dies gilt eigentlich von dem ganzen ersten Satze, freilich aber nur für denjenigen, der ihn wahrhaft in Geist und Gemüth zu erfassen weiß, denn trotz solcher Selbstverständlichkeit habe ich diesen Satz einmal von Virtuosenhänden recht schauerlich mißhandeln gehört; aber wie könnte durch Worte, Rezepte, Deskriptionen solcher Möglichkeit je gesteuert werden? Darum doch nur ein Paar Bemerkungen: die erste betrifft den Höhepunkt dieser staunenswerthen Komposition, nämlich jene wunderbare Stelle, wo, wie der Sonnenstrahl aus aufgelockertem Gewölk, so aus dem kaum unterbrochenen Gewittersturm der ersten dreißig Takte plötzlich in der milden Tonart As-dur von den höchsten Regionen des Tonreiches herab jenes himmlische friedensathmende Motiv, wie ein tröstender, verheißender Zuruf in der Nacht erklingt! In der That, erschütternd bis in's innerste Eingeweide ist diese Stelle. Wie großartig in den beiden vorhergehenden Takten diese aus der höchsten Höhe in die tiefste Tiefe hinab und wieder in jene zurückspringenden Schläge, (die auch gar nicht betont genug gespielt werden können); und nun durch sechs Takte jene milden Friedensklänge. Aber hier ist für das wild aufgeregte Gemüth des Dichters kein Aufenthalt; schon im sechsten Takt und plötzlich hereinbrechend erfaßt ihn wieder der grimmige Sturm; aber nur zwei Takte lang währt dieser Wirbel, denn siegesstolz tritt nun das Hauptmotiv in A-dur hervor: erst im tiefen Baß der Kontra-, dann in der scharfen Höhe der zweigestrichenen Oktave, von da sich in die ätherischen Höhen der dreigestrichenen Oktave erhebend, während man nur wie in weiter Ferne in der tiefsten Baßregion noch drohendes Donnern vernimmt.

Was ich aber in Bezug auf jene Stelle, wo die As-dur-Melodie hervorbricht, bemerken wollte, ist dies, daß man ja zu diesem Takt das Pedal nehme, wie auch Beethoven ausdrücklich vorschreibt, denn er muß den Eindruck machen, als ob plötzlich ein blendender Strahlenglanz hervorbräche, als ob die Lichtwellen des As-dur sich über die Klaviatur ergößen.

Nur noch eine kleine technische Bemerkung, den dreizehnten Takt des zweiten Theiles betreffend. Der Triller in der Ober- und die Achteisfigur in der Mittelstimme dieses Taktes sind mit der rechten Hand allein ein wenig schwer auszuführen, man kann versuchen die linke Hand zu Hilfe zu nehmen und zwar so, daß man e und as mit der rechten, b und g aber mit der linken greift.

Man bewundere Beethoven den Künstler ohne Gleichen, wie er diesen Satz schließt! Nicht im grausen Sturm, sondern mit milden Verklärungsklängen, die schon den nächsten Satz einleiten.

Dieser zweite Satz aber, dieses Adagio mit seinem Himmelsfrieden ist einem Evangelium gleich zu achten, einem Evangelium, wie es nur ein heiliger Mensch, ein höchst heiliger Künstler schreiben konnte. Ja wohl,

*) S. Nr. 9. S. 123, Nr. 11, S. 165, Nr. 15, S. 227 Nr. 20, S. 310 und Nr. 21 S. 325.

du großer, ewiger Meister, du durftest es sagen, wer deine Musik je wahrhaft verstanden, im Gemüthe erfaßt hat, der hat — innerlich wenigstens — die Welt schon überwunden und nur von außen und von der Zufälligkeit seines Individuums kann ihm noch Kampf kommen.

Es ist merkwürdig zu beobachten und eine Thatsache von hohem psychologischem Werth, wie unendlich einfach die Themen oft gerade in Beethoven's letzten Werken gestaltet sind. Man sehe nur diese Ariette, das Thema des Andante der Sonate in E op. 109, die Melodie der Hymne an die Freude in der neunten Symphonie u. A. Die erste Variation, welche dieser Ariette folgt, gehört zu dem Innigsten, was je aus einem Menschengemüth gedrungen ist, sie ist himmlisch, zauberhaft, im Tiefsten rührend; gewaltig erhebt sich wieder die zweite Variation und mit imposanter Majestät braust die dritte einher. Nun aber wird es mäuschenstill und in den nächsten vierzig Takten *) entfaltet sich eine bei aller Ueberschwenglichkeit doch klare Mystik, wie sie weder in Tönen, noch Worten jemals vorher oder nachher auf Erden wieder erklungen ist. Sie währt bis zu jener merkwürdigen, durch zwölf Takte sich fortschlingenden Trillerkette, einer Stelle, die gar wunderlich anhebt, denn dieses (thematische) c-g im Basse zu dem Triller auf (dem natürlich als Dominante der Tonika-Dominante zu fassenden) d klingt seltsam genug, ist aber für den mit geistigem Sinne Hörenden völlig gerechtfertigt; dagegen habe ich mich nie recht mit dem spätern, zwei Takte anhaltenden Doppel- oder vielmehr Tripeltriller befreunden können; der Klang dieses Quintentrillers wenigstens ist gewiß nicht schön; man möchte an dieser Stelle immer eine Violine herbeiwünschen, die den Triller in der Oberstimme ausführte: dann würden die Quinten auch nicht so scharf zusammenklingen, als sie es müssen, wenn der Triller auf einem Instrument von einer Hand ausgeführt wird; endlich ist dieser Doppeltriller — schön und rund nämlich — auch schwer genug auszuführen; diese zwei Takte klingen, meines Erachtens, etwas öde und ich würde mir erlauben, sie um einen zu kürzen, ja, wenn man sie selbst ganz überspränge, so würde ich — obgleich der etwas anhaltende Triller auf as vor dem Hinaufsteigen nach den höheren Regionen ein nicht unwesentlicher Zug ist — selbst dies für kein besonders schweres Verbrechen achten.

*) Ausgabe von Diabelli.

Diese vier Takte aber (von dem Vorzeichen der drei b an) sind von einer Inspiration, die an Erhabenheit in aller Kunst wohl ihres Gleichen sucht: dieses Erdröhnen des b unter der Kontraoktave im Baß zu dem Triller auf dem d der dreigestrichenen Oktave, dann dieses schmelzende Auflösen, dieses Hinaufklimmen der Melodie zu den höchsten und gleichzeitige Hinabsteigen des Basses zu den tiefsten Tonregionen, dann wieder dieses sehnsüchtige Herabsinken der Melodie zu den mittleren Tonregionen! Wie rührend tiefsinnig und bedeutsam die nun folgenden zehn Takte, wie gewaltig das Wiederhervorbrechen des Themas in der Grundtonart (als welche man sich keine andere denken kann, als das einfache F-dur) über den wogenden Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Triolen; dann dieses Wachsen und Anschwellen durch dreißig Takte hindurch, bis sich endlich nach der höchsten Steigerung wieder eine über zwölf Takte sich hinziehende Trillerkette losringt, erst in der höchsten Tonregion (auf dem dreigestrichenen g), dann eine Oktave tiefer, dazu die Melodie des Themas in der feinen Aetherregion und das säuselnde Zweiunddreißigstel-Tremolo in der Unterstimme — alles pianissimo — welcher Gott ist es, dessen Stimme wir da vernehmen, oder vielmehr kein Gott, aber ein zur reinsten Gottseligkeit verklärter und von dem höchsten Kunstgenius durchleuchteter Mensch, dem all' die Verehrung gebührt, welche wir sonst der allwaltenden Gottheit, der allheiligen Natur zollen!

Und endlich die himmlische Auflösung des Ganzen! Wer je von diesem Nektar getrunken, wie hätte der nicht eigentlich lange genug gelebt auf Erden! Darin aber besteht auch eben das Gefährliche solchen Zaubertrankes für jene, welche doch auch sonst noch leben und wirken wollen und sollen. Darum aber kann es auch nicht oft genug gesagt werden: man trinke aus solchem Zauberkelch, wenn man die Kraft dazu hat, mit heiliger Andacht, dann aber stelle man ihn wieder in's Tabernakel und gehe still daran vorbei. Hat es doch der große, göttliche Meister selbst eben so gehalten. Er hätte sich leicht an solchem Schlußstein seines Schaffens genügen lassen können. Aber er schritt weiter und wir wissen es, wie Großes, Gewaltiges er noch geschaffen, und wie er immer wieder noch ganz andere Töne angeschlagen hat! Hätte einer von uns Lebenden ein solches Werk hervorgebracht, er würde meinen (und nicht ganz mit Unrecht) für Zeit und Ewigkeit genug gethan zu haben. Und Er, dieser inkarnirte Musikgott (der Ausdruck, einmal von Bülow gebraucht, ist durchaus

nicht zu überschwenglich), meinte im Sterben, es sei ihm, als müßte er erst jetzt anfangen, als hätte er noch gar nichts geschrieben! Dieses Wort freilich war überschwenglich, überschwenglicher als alle seine Werke, überschwenglicher als jener Bülow'sche Ausdruck, und es war auch ein Irrthum, ganz ein solcher Irrthum, wie er in jener berüchtigten Grabschrift Schubert's liegt. Die Natur würde weder jenes Riesen- noch dieses Zaubergefäß zertrümmert haben, wenn sein wahrer Inhalt nicht erschöpft gewesen wäre. Solcher Verucht-heit macht sich die Natur nicht schuldig. Ich wenigstens glaube es nimmermehr.

Ueber den Vortrag dieses wunderbaren Adagio nur einige wenige Bemerkungen. Zunächst über das Tempo, welches sehr mäßig zu nehmen ist, etwa ♪. = 50. Bei der zweiten Variation zeichnet Beethoven: „l'istesso tempo“ vor; dies kann aber nur so verstanden werden, daß hier gleichsam vier, resp. sechs Sechszehntel die Bewegung haben, wie früher zwei, resp. vier, nur etwas weniger langsam; der Satz muß sehr lebhaft klingen, so wie der folgende. Die Taktvorzeichnung ($\frac{12}{32}$) ist etwas abenteuerlich und eigentlich auch nicht ganz richtig, denn es müßte vielmehr $\frac{24}{32}$ heißen. Im Wesentlichen bleibt es aber immer $\frac{3}{8}$, und die $\frac{6}{16}$ sind, wie die $\frac{6}{16}$ und die $\frac{12}{32}$, richtiger $\frac{24}{32}$ oder $\frac{12}{16}$, immer $\frac{3}{8}$.

Das Thema kann nicht einfach, die erste Variation nicht innig genug gespielt werden; die zweite und dritte Variation müssen den Ausdruck höchster Energie erhalten. Den letzten Takt des ersten Theiles der zweiten Variation, sowohl vor als nach der Wiederholung, würde ich immer ein wenig rallentando spielen; weiter schlage ich vor, im zweiten Takt des zweiten Theiles dieser Variation das f immer ein wenig zu betonen und dadurch sogar die Bewegung dieses Taktes ein wenig zu verzögern, um sie im nächstfolgenden mit erneuter Energie wieder aufzunehmen. Auch das dritte Achtel im letzten Takte dieses Theiles von der Wiederholung ist entschieden in der Bewegung ein wenig anzuhalten. Nach der Wiederholung aber muß die Bewegung ohne, oder höchstens mit sehr geringem, Aufenthalt in die nächste Variation übergehen; die unpunktirten, glatt hinabfließenden Zweiunddreißigstel im dritten Achtel (resp. Viertel) des ersten Taktes dieser Variation müssen mit einem gewissen Nachdruck gespielt werden; das letzte Achtel, vielmehr Viertel, im letzten Takte des ersten Theiles dieser Variation ist, besonders die Stelle nach dem Sprung in die Tiefe, sehr ritenuto zu spielen.

Nach der dritten Variation tritt wieder das ruhige Gleichmaß der Bewegung, wie zu Anfang ein und behauptet sich bis zum Schluß. Wie vibrirender Orgelgrundton töne der Baß, gewichtig und ebenso, trotz des pp (von Seite 15 bis gegen Ende von Seite 18 kann man sehr gut die Verschiebung nehmen) die gebundenen Akkorde. Nur eine Bemerkung noch zu Seite 17: im zweiten Takt des dritten Systems macht es einen eigenthümlichen Effekt, wenn man das f und e im letzten Achtel ein wenig schärfer herausklingen läßt, eben so das hinaufschlagende e im nächstfolgenden Takt. Es wäre sehr thöricht, über alles Uebrige ein Wort weiter zu sagen. Eine Bemerkung stehe zu Seite 18: das e der dritten Oktav, zu welchem die Bewegung hinaufgerollt ist, denke ich mir ein wenig über das Zeitmaß angehalten, die nachfolgende, gleichsam abrollende Zweiunddreißigstelfigur aber bedeutend langsamer gespielt, eben so im nächsten Takt, den letzten Abschnitt des nächstfolgenden Taktes aber natürlich auch wieder ritenuto. In der Stelle vom letzten Takt des zweiten Systems Seite 19 bis zum letzten Takt des dritten Systems denke ich mir die beiden letzten melodischen Sechszehntel immer ein klein wenig beschleunigt ausgeführt. Und nun nichts weiter mehr, als eine kleine technische Bemerkung zu der zweiten Trillerkette: hier kann man, um den Triller bequemer und ungezwungener auszuführen, allenfalls das g der Melodie mit der linken Hand greifen. Im ersten Takt des letzten Systems der letzten Seite hat es mich immer gereizt, die drei, die Taktabschnitte markirenden, c ein wenig anzuhalten.

Ich habe oben einmal die Mystik dieses Satzes eine klare (im Gegensatze zu der Mystik in manchem der letzten Beethoven'schen Quartette) genannt und habe einen Beweis dafür aus eigenster Erfahrung, denn zu begeistern vermag immer nur das im Kern Verständliche, das durchaus dunkle kann nur befremden, es kann eine gewisse scheue Ehrfurcht, aber nicht liebevollen Enthusiasmus erwecken. Ich hatte aber einmal das Vergnügen, diese Sonate vor einem größeren, zwar wie man zu sagen pflegt „gewählten“, aber doch speziell wenig vorgebildeten Auditorium vorzutragen und ich kann bezeugen, daß dieses Adagio die Herzen und Geister meiner Zuhörer wie ein elektrischer Strom durchrieselte.

Das Pester Nationaltheater.

Der gegenwärtige Zustand. Die höchste Noth. Hoffnungen auf Abhilfe. National-Sympathien.

D. — Das Sprichwort: „Wo die Noth am größten, ist die Hilfe am nächsten", muß wohl umgekehrt werden, wenn wir die Zustände des ungarischen Nationaltheaters in Betracht ziehen, von dem ich Ihnen heute schreiben will. Die Hilfe ist da, die munifizente Subvention nemlich, welche Se. Majestät diesem Institut hat zukommen lassen, und mit dem Verwenden der Beträge, welche zur Deckung des Deficits und zur Anschaffung neuer Dekorationen bestimmt sind, wird es wohl keine Noth haben. Aber was soll mit dem Gelde geschehen, das zur Hebung des Kunstinstitutes als solches verwendet werden soll? Man kann da wirklich das Sprichwort umkehren und sagen: „Wo die Hilfe am nächsten, da ist die Noth am größten!" Die heute klaffenden Deficits bedeuten ja eben auch ausgegebenes Geld; ist aber das Institut dadurch gehoben worden? Geld allein nützt nichts, und nun es da ist, wird sich die Noth erst recht zeigen, die Noth, die im ganzen Gebahren liegt. Man liebt es gewöhnlich, Uebelstände à tout prix ausschließlich einzelnen Persönlichkeiten als Schuld anzuschreiben und diesem liebenswürdigen menschlichen Zuge folgend, hat eine Anzahl hiesiger Schriftsteller eine an die ungarische Hofkanzlei zu richtende Anklageschrift gegen den jetzigen Intendanten des Nationaltheaters, Hrn. Samuel von Bérdnóthfay, aufgesetzt und zur Unterschrift zirkuliren lassen, worin um die Enthebung des genannten Herrn von seinem Amt gebeten wird, als ob dies die einzige Panacee wäre. Nun ist es aber auch hier, wie mit den Gesetzen bestellt, die oft von der trefflichsten Art sein können, und doch eben so gut wie ganz schlechte Gesetze sind, wenn die Organe sie nicht anzuwenden verstehen; während oft schlechte Gesetze in der Hand weiser Organe von nützlichster Wirksamkeit sein können. Der gesetzliche Unterbau unseres Nationaltheaters taugt nichts, und so, meint man, können auf den Pfaden des Intendanten, der halb Kavalier, halb Intendant ist, freilich keine Blumen sprießen. Werden Sie es glauben, daß das Nationaltheater, was die Engagements betrifft, sich in nichts von andern Theatern unterscheidet, die in den Händen von Privatdirektionen sind? Die „Künstler der Nation" sind von Ostern zu Ostern engagirt, und nur ein Zufall ist es, daß sie eine ununterbrochene Reihe von Jahren dieser Bühne angehören. Uebrigens sind doch einige Lieblinge des Publikums durch den Machtspruch einer Theater-Pompadour aus dem Verband des Nationaltheaters gesprengt worden. Die Pompadour — ihr Talent in allen Ehren — war nicht immer in Pest engagirt. In einer Provinzstadt, wo sie wirkte, hatte sie die Gemächlichkeiten der Existenz, welche Theaterdamen oft „großmüthigen" Freunden zu verdanken haben, der Güte einer großmüthigen Freundin zu verdanken. Später kam die Freundin, ich weiß nicht wie, um die Mittel, die ihr ehemals erlaubten, großmüthig zu sein, doch sie hatte einen Freund, der freilich nichts besaß als sein Herz, aber der Komiker einer Provinzgesellschaft war, und seiner Freundin vergelten konnte, was sie ihm in der kleinen Stadt Liebes und Treues gethan, wenn er ein Engagement in Pest fände. Da half nun die Freundin der Freundin, die mittlerweile in Pest Theater-Pompadour geworden war, und ihre Macht dazu benützte, um zwei Komiker des Nationaltheaters zu sprengen und dafür den einen Komiker aus der Provinz zu placiren. Das ist so eines der Geschichtchen, die man sich zur Illustration unseres Theaterregiments erzählt. *)

Nicht genug aber, daß die Mitglieder des Nationaltheaters wider alle Würde eines Landesinstituts nur von Jahr zu Jahr engagirt sind, sind sie nie vollzählig beisammen. Jedes Mitglied hat seine besondere Urlaubszeit, und immer sind einige auf Urlaubsreisen, um sich im Provinztheater die Lorbeern zu holen, die ihnen dort ein überschwänglich naives und naiv überschwängliches Publikum darreicht. „R. R. benützt seine Urlaubszeit" ist so gut eine stehende Phrase des Theaterzettels, wie „R. R ist unpäßlich" u. s. w. Die Prinzipien, welche der Gestaltung des Repertoirs zu Grunde liegen, sind ganz inkommensurabel. Das ist eine fieberhafte Hast und Jagd nach Neuigkeiten, deren in mancher Woche zwei aufgeführt, und dann ad acta gelegt werden, so daß die Schauspieler sich nie in eine Rolle so recht hineinspielen können. Die überwiegende Mehrzahl der Novitäten besteht aus Uebersetzungen; und wenn nur das relativ Beste übersetzt würde! Aber immer nur französisches und nicht selten das schlechteste Zeug. — Zu dem Allen und manchen anderen Uebeln kommt noch, daß der Ungar, der so eifersüchtig auf seine Nationalität ist, in der Liebe zu derselben von dem einen Extrem der wärmsten oft schädlichen Leidenschaft zu

*) Die Verantwortlichkeit für die Richtigkeit des Obigen überlassen wir, wie billig, dem geschätzten Erzähler. A. d. R.

dem andern Extrem kalter Gleichgiltigkeit überspringt. Von der Pacificirung im J. 1849 bis zum Oktoberdiplom 1860, in welcher Zeit die Nationalität gefährdet war, da gerade war die literarische Produktion massenhaft und mit dieser auch die dramatische. Es war guter Ton, das Theater als einen Hort der Nationalität fleißig zu besuchen, und Dichtung und Spiel zu bekritteln und zu bemängeln war unpatriotisch. War doch das Alles „national“ und mehr wollte man nicht. So wurde nichts innerlich gekräftigt. Seit dem Oktoberdiplom hatte wieder Alles mehr oder weniger mit der Politik zu thun, und seit die Nationalität aufgehört hat geradezu gefährdet zu sein, haben sich Dichter und Schauspieler keiner so übergroßen Zärtlichkeit mehr zu erfreuen. Wir wollen nicht sagen, daß an die Stelle derselben liebevolle Strenge getreten ist. Es ist eben nur Gleichgiltigkeit. Und ob wir, die wir für das Nationaltheater als für den Hort der gefährdeten Nationalität zu eifern gewohnt waren, uns an die Neuheit der Unterstützung, welche die nationale Kunst gar vom Thron herab findet, nicht etwa erst zu gewöhnen haben werden, das ist keineswegs eine ausgemachte Sache. Wir werden uns aber hoffentlich daran gewöhnen, und es könnte noch Alles gut werden, und in ein normales Geleise kommen, wenn hohen Orts eine aus Literaten, Künstlern und Vertretern der Regierung bestehende Konferenz ad hoc einberufen würde, welche für das Nationaltheater ein Statut auszuarbeiten hätte, das die zweckmäßigste Benützung aller vorhandenen Kräfte möglich, ja nothwendig und das Wuchern von Privatpassionen unmöglich machen würde. *) Einige Winke, die dabei Beachtung verdienen würden, haben soeben die „Ungarischen Nachrichten“ in einer Reihe von Feuilletons gegeben.

Wir wollen übrigens diese unsere erste Mittheilung nicht schließen, ohne zu sagen, daß der obengenannte Intendant keineswegs ohne alles Verdienst ist. Wir haben während seines Regimes einige trefflich einstudirte Stücke und eine so schöne Ausstattung derselben zu vermerken gehabt, wie sie von Freunden der Kunst, die auf die Würde derselben etwas halten, nicht besser gewünscht werden kann. — Einleitendes und Allgemeines könnten wir noch viel sagen, aber es wäre dessen zu viel, und wenn wir nicht eher beginnen wollten, mit unseren Berichten in's Geleise zu kommen, als bis wir die Einleitung erschöpft haben, so könnten wir eben noch lange nicht beginnen. Wir wollen daher das Orientirende immer lieber gelegentlich vorbringen. Nächstens sprechen wir von Fr. v. Bulyowsky, die nach langer Abwesenheit hier wieder auftreten und sich in ihrer Muttersprache hören lassen wird. Es wird ihren Produktionen mit der größten Spannung entgegengesehen, und wir glauben, daß es von nicht geringem Interesse sein dürfte, das ungarische Publikum zu beobachten, wenn es entscheiden wird, was die ungarische Künstlerin von ihren deutschen Studien profitirt hat. Andere Zeiten, andere Sitten. Welchen Lärm gab es, als Fr. v. Bulyowsky abtrünnig und eine deutsche Schauspielerin wurde! Jetzt sprechen mehrere ungarische Zeitungen ihre Befriedigung darüber aus, daß Hr. Szika, ein junger Ungar, der seit etwa zwei Jahren Mitglied des hiesigen deutschen Theaters ist, von der Direktion des Nationaltheaters engagirt werden soll. Und den Nachdruck der Befriedigung legen die Zeitungen hierbei besonders auf die deutschen Studien, die der junge Mann seither gemacht hat!

*) Diese Reform zu veranlassen wäre wohl, dächten wir, Sache des künftigen ungarischen Landtages. A. d. R.

Olmützer Theaterbericht.

Saison-Uebersicht.

pp. — Die Theatervorstellungen in Olmütz hatten unter der Leitung des neugewählten Theaterdirektors König am 14. September 1862 mit dem Schauspiele „Deborah“ begonnen und endeten vor Ostern mit der „Tannhäuser-Parodie“. Nach Ostern sollte zwar, zu Folge einer Ankündigung der Direktion, unter der Mitwirkung mehrerer Wiener Gäste noch eine Oper zu Stande gebracht worden; die Gäste sind aber ausgeblieben und der Plan gelangte nicht zur Ausführung. Das Resultat der theatralischen Thätigkeit nach den Osterfeiertagen beschränkte sich auf einen Cyclus von Vorstellungen, die unter der Mitwirkung der Wiener Lokalsängerin Fr. Braunecker-Schäfer an unterbrochenen Tagen, oberflächlich studirt und mit mangelhafter Besetzung, gegeben worden sind.

Ein Rückblick auf die Theatersaison gibt folgendes Resultat. Im Beginne wurden engagirt und zwar: für die Oper neun Herren und sechs Damen, für das Schauspiel dreizehn Herren und zwölf Damen, für vorkommende Tänze eine Balletmeisterin, welche von drei Tänzerinnen unterstützt wurde. Der Chor bestand aus sechzehn Personen, darunter einige, welche

zu kleineren Partien in der Oper und im Schauspiel verwendet wurde. Zum Personalstand des Theaters gehörten wie sonst zwei Kapellmeister, ein Orchester-Direktor, ein Kassier, ein Inspizient, ein Souffleur, nebst den Regisseuren. Im Ganzen waren im Laufe der Saison 158 Vorstellungen im Abonnement und 25 Vorstellungen mit aufgehobenem Abonnement. Novitäten kamen viele zur Aufführung, doch beschränkten sich dieselben größtentheils auf einaktige Lustspiele, Schwänke und kleinere Possen. Unter den bedeutenderen Novitäten sind zu erwähnen: „Die deutschen Komödianten“, „Der Störenfried“, „Schwert, Zopf und Geld“, „Die Pasquillanten“, „Der politische Schuster“, „Die Stiefmutter“, „Tantchen Unverzagt“, „Die Tannhäuser-Parodie“.

Auch gingen zwei neue Opern in Scene und zwar: Wagner's „Tannhäuser“ und Donizetti's „Tempier in Sidon“ („Die Favorite“). Die erste machte viel Glück und erlebte zahlreiche Wiederholungen, die letztgenannte Oper ist durchgefallen.

Von Gästen sind im Laufe der Theaterzeit, außer der bereits erwähnten Lokalsängerin auf der Olmützer Bühne aufgetreten: Hr. Knaack, Komiker aus Wien, Frl. Perechon, Opernsängerin aus Brünn, die Schauspielerin Fr. Gustavi, Frl. Destinn, Hofopernsängerin aus Wien, Hr. Avoni aus Wien, Frl. Baudius und Hr. Kierschner, Mitglieder des Hofburgtheaters.

Aus dem Repertoir-Verzeichniß läßt sich entnehmen, daß die Theater-Direktion wenigstens im Anfange bemüht war, den mit Rücksicht auf die hiesigen Verhältnisse gestellten bescheidenen Anforderungen zu entsprechen. Auf ein in allen Fächern entsprechendes Personal konnte man schon aus dem Grunde nicht rechnen, weil die Stadtbehörde erst Anfang Mai Hrn. König zum Bühnenleiter wählte, derselbe auch das Theater zu einer Zeit übernahm, wo geeignete Kräfte für das Schauspiel sowohl, als auch für die Oper schon schwerer zu erlangen waren. Weiter darf nicht außer Acht gelassen werden, daß die Direktion nicht nur keine Subvention erhält, sondern vielmehr kontraktlich verpflichtet ist, jährlich einen, wenn auch geringen Zins an die städtische Kassa zu entrichten. Die Oper war, obwohl größtentheils mit Anfängern, doch derart besetzt, daß selbst bedeutendere Werke zur Aufführung gelangen konnten. Im Allgemeinen fehlte es jedoch den Opernmitgliedern an musikalischer Ausbildung, an Fleiß, an einem ernsten Streben nach Vervollkommnung. Bei diesem Anlasse muß ein Uebelstand hervorgehoben werden, welcher leider nur zu oft bei Provinzbühnen eintritt, und wodurch vielleicht manches jugendliche schätzbare Talent auf Abwege geräth und verkümmert.

Die Mitglieder, die der Oper insbesondere, gelangen größtentheils ohne gründliche musikalische Vorbildung zur Bühne. Der Direktor, welcher nach Abschlag der Regie-Auslagen nebst dem Lohn für seine Bemühung noch einen Nutzen zu erübrigen sucht, beschäftigt die Sänger über ihre Kräfte in den verschiedensten Partien. Von einem genauen Studium kann bei der Menge der zugewiesenen Rollen und dem steten Wechsel der Opernvorstellungen nicht die Rede sein, und Oberflächlichkeit macht sich im Allgemeinen breit. Ist wirklich ein oder das andere Opernmitglied im Besitze einer schönen Stimme, verbindet es mit dieser Naturgabe auch die Anlage zur Musik, so kann die Umgebung, das übrige Personale dem jugendlichen Talente nicht den nöthigen Antrieb zur Ausbildung verleihen. Nicht selten tritt durch den geschenkten Beifall, durch das gespendete Lob bei dem Anfänger eine Opiumbetäubung ein, welche denselben, statt zur Verdopplung seiner Thätigkeit anzuspornen, zur Selbstgenügsamkeit und Selbstüberschätzung führt; er nimmt sich nicht mehr die Mühe, etwas gründlich zu studiren, die Eitelkeit und Eigenliebe findet nur zu reichliche Nahrung, seine Anstrengung beschränkt sich lediglich auf die Sucht zu glänzen und Beifall zu erhaschen, er bleibt auf halbem Wege stehen, und erreicht nie das Ziel, welches er vermöge seiner Begabung erringen könnte. Wird das Ergebniß der theatralischen Thätigkeit in der letztverflossenen Periode zusammengefaßt, so kommt man zu dem Schlusse, daß der vielversprechende Anfang im Verlaufe und am Ende derselben die Erwartungen herabstimmte und verkleinerte. Es scheint, daß der Direktor König mehr versprochen hat, als er zu halten im Stande ist, daß er auch mehr Befähigung zur Bühnenleitung sich zutraut, als er wirklich besitzt. Weniger ist es der Unternehmungsgeist, welcher ihm abgeht, als das eigene richtige Urtheil, die Gesinnungstüchtigkeit, die solide und honette Haltung sowohl gegen das Publikum als auch gegen das ihm unterstehende Personal.

Gewiß unter schwierigeren Verhältnissen wird er daher seine Wirksamkeit in der kommenden Saison wieder beginnen, weil er dieselbe im ersten Jahre seiner auf sechs Jahre sich erstreckenden Bühnenleitung, wo er vom Glücke, von dem ihm geschenkten Vertrauen und von anderen Umständen begünstigt worden ist, nicht

ohne hie und da aufgetretenen begründeten Tadel, nicht ohne von verschiedenen Seiten erhobene Klagen und Beschwerden beendete.

Theater und Musikleben in Brünn.

Von **W. Karl.**

Es sind sechs Wochen vergangen, seit das neue Theaterpersonal mit Ostern 1863 begann, und wenn ich erst jetzt über das theilweise neu zusammengestellte Theaterpersonal berichte, so ist dies hauptsächlich in dem Umstande gegründet, daß alljährlich von den aus allen Welttheilen rekrutirten Bühnenkräften ein großer Theil wieder ausgeschieden wird und auf Reisen geht. In löblicher Konsequenz hat es die Direktion auch diesmal mit einigen „billigen Künstlern" versucht, mußte aber von diesen Versuchen abstehen, da das Publikum ungeachtet der Klaque einige solcher Durchzügler großartig durchfallen ließ, und von diesen dürfte es nun das Beste sein — zu schweigen.

Die Oper brachte Aufführungen von: „Die Hugenotten", „Stumme", „Lucia", „Troubadour" und „Rigoletto". Die Tenoristen- und Primadonnenfrage wird durch die neuengagirten Mitglieder Hr. Piccaneser, Fr. Patzelt und Frl. Bork als erledigt betrachtet, ob für längere Zeit, das ist freilich eine neue Frage. Am glücklichsten scheint die Theaterunternehmung mit dem Engagement des Tenoristen gewesen zu sein. Hr. Piccaneser gebietet über eine klangvolle, noch frisch erhaltene Stimme, und singt dabei ohne jene Anstrengung, welche oft das Anhören einer noch so schönen Nummer verleidet. Sein Masaniello und Raoul zeigte überdies Geschmack und musikalische Bildung, man vermißte das Forciren und Tremoliren, was bei dem schauderhaft verbildeten Sängernachwuchs immer mehr hervorgehoben werden muß. Für unsere Provinzverhältnisse wird Hr. Piccaneser hinreichen. — Frl. Bork ist eine jugendliche Sängerin, deren Stimme auch für größere Partien ausreicht. Die höheren Töne klingen etwas schneidend, auch ist die Intonation bei crescendo-Stellen nicht immer rein. Als Valentine hatte Frl. Bork ganz schöne Momente, obwohl man öfter die Innerlichkeit vermißt. — Das Debüt der Fr. Patzelt (vom aufgelösten Carltheater) als Gilda im „Rigoletto", war im Allgemeinen von günstigem Erfolge. Die Sängerin hat eine kräftige, nur für das „Koloraturfach" etwas zu schwerfällige Stimme, und ihr Vortrag zeigt musikalische Bildung und Abgang störender Manieren.

Das Gastspiel des Frl. Rutland, welche die Lucia, Martha und Leonore im „Troubadour" sang, kann gerade als kein Gewinn für die hierortige Bühne betrachtet werden. Die Sängerin hat in Brünn früher eine sehr bescheidene Stelle bekleidet und sich mit der Zeit bei häufigem Wechsel zur Primadonna emporgeschwungen. Wenn auch dem Fleiße und der Ausdauer des Frl. Rutland Anerkennung gebührt, so kann doch nicht verschwiegen werden, daß dieselbe, bei ihrem durchaus manierirten Gesange, nur geringen künstlerischen Anforderungen genügen wird. Ihre beste Leistung war noch die Leonore im „Troubadour", jene Paraderolle aller Sängerinnen, welche gewöhnlich in besseren Opern Nichts leisten.

Zur Kompletirung des Opernpersonales fehlt noch ein tüchtiger Baß und ein Bariton, dann ein ganz neuer Damenchor; denn unsere jetzigen Soprane — es sind deren vielleicht drei, welche hörbar sind, die übrigen figuriren nur — können den größten Phlegmatiker aus seiner Ruhe bringen. Es ist nichts Seltenes, daß der Chor in einer ganz anderen Tonart schließt, als das Orchester. Das Publikum äußert sich dabei oft in ironischem Beifall oder offenbarem Hohn und so werden ganze Scenen gestört. Der Kapellmeister Hr. Klerr kann hier allein bei seinem besten Willen nichts fördern, und es ist schon anzuerkennen, daß er das Orchester zusammenhält. — Was die Posse anbelangt, so erschienen zwei Gäste einmal und zwar tanzte Frl. Gallmeyer den Cancan und übersetzte Hr. Matras „Les deux gensdarmes" in's Deutsche. Ich melde bloß dieses „Ereigniß", — eines weiteren Berichtes bedarf es wohl nicht. — Die Berg'sche Posse „Zwölf Uhr" ist bis jetzt zweimal ohne sonderlichen Erfolg gegeben worden. Die zeitgemäßen, oft schlagenden Witze, sowie die Kouplets haben Beifall gefunden. Auch Kaiser's Lustspiel mit Gesang „Der Billeteur und sein Kind" hat bei der ersten Aufführung, welche sehr schwach besucht war, nur theilweise angesprochen. Erst im letzten Akte, wo dramatische Lebendigkeit herrscht, wurde das Publikum etwas wärmer. Gespielt wurde das Stück mit Fleiß. In Hrn. Rusa besitzt die hierortige Bühne einen gewandten Charakterdarsteller, welcher auch im Koupletvortrage sehr wirksam ist. Hr. Gutenthal ist ein beliebter Komiker, der das Auditorium stets in die heiterste Stimmung versetzt. Fr. Dietz, die HH. Jenke und Herzfeld sind sehr verwendbare Darsteller.

Noch habe ich von einem verspäteten Konzerte zu berichten, und zwar von jenem des Brünner Männergesangvereines. Am 10. Mai hatte sich ungeachtet des schönen Tages (um 5 Uhr Nachmittags) im städtischen Redoutensaale ein sehr zahlreiches Publikum versammelt, welches der Produktion mit Interesse beiwohnte. Der Verein, welcher unter Leitung des Hrn. Dr. Müllner steht, zählt gegenwärtig 123 wirkende Mitglieder und zwar 54 Tenore und 69 Bässe. Bei dem diesmaligen Konzerte wurden: Geisterchor aus „Rosamunda". Jagdlied aus „Ossians Gesänge" und „Nachtheile" von Schubert, „Lenzfragen" von Lachner, „Morgenwanderung" von Esser, „Zigeunerleben" von Schumann, „Kriegers Heimkehr" von Storch und ein Soloquintett von Dürrner aufgeführt. Die Wahl der Chöre ist, wie man sieht, eine geschmackvolle und besonders sind es die Schubert'schen duftig gehaltenen, vom Vereine zum ersten Male exekutirten Kompositionen, welche mit vollkommener Zustimmung begrüßt werden können, wenn sie auch weniger Beifall fanden, als manch' moderner Lärm. Die Aufführung war bis auf einige kleine Tenorschwankungen eine präzise. Als Solopiece wurde die Bassarie aus Mendelssohn's „Paulus" von einem Mitgliede des Vereines mit Gefühl und durchdachtem Ausdruck vorgetragen. Zwei Duette „O frage nicht" und „Rothes Röslein", vom Chormeister Hrn. Debois melodiös komponirt, haben Beifall gefunden. Eine Dilettantin, Mitglied des Musikvereins, trug das „Mailied" von Meyerbeer und als Zugabe noch ein Proch'sches Lied unter sehr günstigem Erfolge vor. Die hierortige Tagespresse lobt einstimmig die musikalisch gediegene Bildung des jungen Mädchens und ihren korrekten von allen Manieren freien Gesang, und so sei ihr auch dies Lob gegönnt. Die beiden Chormeister, HH. Buttschek und Debois, dirigirten mit Umsicht.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

15. Mai — 4. Juni: „Der arme Marquis" und „Er experimentirt". — „Ein Attaché" (2 Mal). — „Die Veilchen" und „Die Ehestands-Invaliden" (4 Mal). — „Die Räuber". — „Graf Waldemar". — „Die Königin von Navarra". — „Die Biedermänner". — „Eine Partie Piquet" und „Sand in die Augen". — „Die Furcht vor der Freude" und „Der Freiwillige". — „Verirrungen". — „Kunst und Natur" (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Wagner statt „Friedrich, Prinz von Homburg" eingeschoben). — „Die Fräulein von St Cyr". — „Der letzte Brief". — „Fesseln". — „Michel Perrin" und „Buch III. Kapitel I." — Zwei Mal (Pfingsten und Frohnleichnam) geschlossen.

Mit den „Veilchen" und den „Ehestands-Invaliden" scheint in der Burg die Novitätenreihe dieser Saison abgeschlossen. Wir sehen indessen nicht recht ein, warum; weder kann man mit gutem Gewissen von diesen Novitäten sagen: Ende gut, Alles gut, noch darf man sich schmeicheln, den Reigen mit glänzenden Erfolge geschlossen zu haben, und keinesfalls hätte es dem Personal und der Regie an Zeit gefehlt (und Stücke müssen doch auch noch vorräthig sein), um in Zeit von sechs Wochen — 15. Mai bis 30. Juni — noch ein paar Novitäten, wenn auch leichteren Gewichtes, herauszufördern. Die schlechte Theaterzeit sollte der Thätigkeit unserer Hofbühne nur ein Sporn mehr sein.

Einstweilen behilft man sich mit Wiederholungen. Einige darunter lieferten glänzende Proben von der Trefflichkeit unseres Ensembles im Konversations- und Rührstück, so: „Der arme Marquis" mit den eminenten Leistungen Fichtner's und La Roche's und dem lebendigen Zusammenspiel der Damen Hebbel und Baudius, der HH. Meixner, Baumeister, Franz Kierschner und Herzfeld, „Er experimentirt", von Hrn. Sonnenthal, Frl. Kronau und Hrn. Baumeister sehr lebendig gespielt, ferner „Graf Waldemar", „Die Königin von Navarra", „Die Biedermänner" u. a. Dagegen waltete ein böser Stern über E. Devrient's „Verirrungen", bei welcher Vorstellung namentlich Hr. La Roche, Hr. Sonnenthal und Fr. Haizinger auf eine Weise nicht memorirt hatten, welche dem Souffleur übermenschliche Anstrengung und dem Publikum eine bedeutende Dosis Geduld zumuthete. Eine so laxe Vorstellung hatten wir in diesen Räumen lange nicht erlebt.

Besser ging es neulich mit dem noch immer wirksamen „Michel Perrin", wiewohl wir gestehen müssen, daß uns weder Hr. La Roche die Titelrolle hinläng-

lich einfach, noch Hr. Franz den Fouché rasch und energisch genug spielt, während Hr. Meixner wieder seine gut angelegte Charge stellenweise übertreibt. Frl. Hilke, die jetzt öfter beschäftigt wird, gab die Therese sehr fleißig, eben so Hr. Franz Kierschner den Bernard. Die royalistischen Verschwörer sind jetzt, neben Hrn. E. Kierschner, durch die HH. Fricke und Ferrari anständig besetzt. — In „Buch III. Kapitel I.“ hatte Frl. Kronau Mühe einigermaßen in Schwung zu kommen, in der zweiten Hälfte der Rolle gelang ihr Manches recht gut. Die Männerrollen werden bekanntlich von den HH. Förster und Baumeister sehr natürlich und wirksam gespielt.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunschweig.** (Saisonschluß. Personalnachrichten.) Mit der Räder'schen Zauberposse „Aladin“ ist unsere Bühne für die Dauer der sechswöchentlichen Ferien geschlossen worden. Ein neu engagirtes Mitglied, Hr. Kawelsky, spielte den Aladin, nachdem er bereits vorher verschiedene Rollen im Fache der zweiten Liebhaber und Komiker gegeben hatte. Hr. Kawelsky scheint ein ganz brauchbarer und routinirter Darsteller für unbedeutende Rollen zu sein. Auch Frl. Schneh ist fest engagirt. Sie trat unter andern in der Rolle des Pariser Taugenichts auf, worin sie zwar nach etwas den kecken Humor vermissen ließ, aber durch herzliche Manier und hübsche Erscheinung gefiel. Neben ihr soll noch Frl. Meindl für das Fach der jugendlich sentimentalen Liebhaberinnen engagirt werden. Sie tritt nach den Ferien auf. — In der Oper ist wieder einmal Tenornoth eingetreten. Hr. Th. Meyer verläßt uns wieder; wer sein Nachfolger sein wird, ist noch nicht bestimmt.

—y— **München.** (Novität. Fr. v. Bulyowsky. Frl. Rautenberg.) Die glückliche Zeit, in welcher sich Intendanz und Regie nicht mehr mit Prüfung, Ablehnung und Einübung massenweise einlaufender Novitäten abzuquälen brauchen, scheint nun wirklich erreicht zu sein. Wenigstens haben wir schon seit lange nicht mehr von eingereichten Stücken namhafter Autoren, deren Annahme oder Zurückweisung in Frage stehe, vernommen, ja man hört auch im Publikum und in der Presse kaum noch einen Wunsch laut werden, daß diese oder jene Neuigkeit zur Aufführung gebracht werden möge. Die Herren, welche bisher durch solche unberufene, nur zu nutzlose Mühe und Arbeit führende Forderungen beunruhigt wurden, können also nun ruhig schlafen, namentlich die Insenesetzung einer neuen Tragödie muthet ihnen jetzt kein vernünftiger Mensch mehr zu, am wenigsten die Dichter selbst. Es wird nicht lange mehr dauern, dann wird man von der „letzten Tragödie“ nur noch reden, wie vom letzten Ritter oder letzten Mohikaner. Inzwischen bleibt aber der Mensch nach wie vor mit Thränendrüsen begabt, und je weniger eine ernstliche Beschäftigung derselben wünschenswerth erscheint, um so mehr ist das Bedürfniß vorhanden, dieselben je dann und wann in spielender Weise zu erleichtern. Dieses Bedürfniß darf natürlich eine um das allgemeine Wohlbefinden des Publikums besorgte Kunstanstalt nicht unbefriedigt lassen, und so hat sich auch unser Hof- und Nationaltheater bewogen gefunden, demselben durch Vorführung eines vieraktigen Schauspiels nach Dumanoir: „Die Eine weint, die Andre lacht“, in vorzüglicher Weise entgegen zu kommen. Im Hinblick auf den angedeuteten Zweck muß die Wahl desselben jedenfalls eine glückliche genannt werden, denn für Gelegenheit zur Thränenabsonderung ist darin noch weit besser gesorgt, als der Titel erwarten läßt. Mit den beiden jungen Wittwen, von denen die eine eine Jeanne qui rit und die andere eine Jeanne qui pleure sein soll, verhält es sich bekanntlich so, daß die scheinbar lachende in der That die weinende, und die vor der Welt weinende insgeheim die lachende ist. Nun bekommen wir aber von beiden auf der Bühne fast nur die Thränen und vom Lachen so gut wie nichts zu sehen.» Die beiden jugendlichen Heldinnen des Stückes sind also entschieden larmoyanten Charakters, der Liebhaber Maurice Barel und die Liebhaberin Laurence kommen auch gar wenig aus dem Zustande des Händeringens, Seufzens und Augenverdrehens heraus, die erblindete Mutter vergießt um den ihr aus Kindesliebe vorheimlichten, in der That gar nicht erfolgten Tod ihres Sohnes ebenfalls mehr Zähren, als die belthrünte Hekuba um den Untergang ihrer fünfzig Söhne vergossen, und wenn nicht der Notar Bidaut mit seinen Schreibern dann und wann daran erinnerte, daß im menschlichen Organismus auch Lachmuskeln ein Plätzchen gefunden haben, würde dies Schauspiel mit dem wasserreichsten Trauerspiel die Konkurrenz aushalten können. Aber auch so, wie es ist, leistet es vollkommen die Dienste eines Stückes, das ein wirkliches Trauerspiel für lange Zeit unnöthig macht. Das Publikum erwies sich hiefür trotz der Langweile, die es im ersten Akte und einigen andern Partien zu empfinden schien, nach Kräften dankbar, und gab namentlich Fr. Konstanze Dahn, Fr. Dahn-Hausmann und Hrn. Christen, die als Frau Rey, Jeanne Rey und Bidaut ihre Aufgaben in der That recht gut lösten, mehrmals lebhafte Beweise seines Beifalls. — Die Frage, ob Fr. v. Bulyowsky für die hiesige Bühne gewonnen werden wird oder nicht, scheint noch immer nicht endgiltig entschieden zu sein; wenigstens hört man darüber immer noch widersprechende Gerüchte. Im Allgemeinen scheint sich das Verlangen, sie dauernd hier gefesselt zu sehen, doch merklich abgekühlt zu haben. Obschon sie in mehreren Rollen — besonders als Julia und Sappho — entschieden mehr befriedigt hat, als in der Partie der Maria Stuart, so herrscht doch darüber Einstimmigkeit, daß ihre Leistungen mehr eine Ab- als Zunahme erfahren haben, und man verspricht sich von ihrer bleibenden Wirksamkeit an der hiesigen Bühne um so weniger einen durchgreifenden Erfolg, als die gegenwärtigen Verhältnisse derselben nicht danach angethan sind, daß dieselben erziehend auf sie, oder sie auf diese fördernd einzuwirken versprächen. Mehr Aussicht auf Engagement scheint Frl. Rautenberg aus Braunschweig zu haben, die seit Kurzem in Rollen zweiter Liebhaberinnen hier mit Beifall gastirt. Sie

wird in diesem Falle Frl. Meindl und Frl. Schunke ersetzen, deren Abgang bevorstehen soll.

.*. **Stuttgart.** (Frl. Krauß' Gastspiel. Weitere Gastspiele in Aussicht. Fr. Marlow.) Außer dem „Fidelio“ sang Frl. Krauß die Alice im „Robert“, die Elisabeth im „Tannhäuser“ und zum Schluß stall der Leonore im „Troubadour“, welch' letztere Oper in Folge des Nichteintreffens der verschriebenen Zigeunerin unmöglich wurde, die Antonina im „Belisar“. — Als Alice fand der Gast nach dem Vortrag der beiden Arien Anerkennung; in dem brillanten Schlußlerzell (5. Akt) reichte die physische Kraft nicht aus. Sehr viel Beifall fand die Elisabeth; derselbe steigerte sich bis zum Hervorruf nach dem zweiten Akt. Förmlich gezündet hat Frl. Krauß als Antonina, in welcher Rolle sie drei Mal stürmisch gerufen wurde. Wir konstatiren das Faktum, bemerken aber, daß die stimmliche Unzulänglichkeit der Sängerin gerade in dieser Donizetti'schen Schreipartie uns am störendsten berührte. Das Publikum war eben überhaupt an diesem Abend gut disponirt und überhäufte neben dem Gaste auch Hrn. Schütky (Belisar) und noch mehr Hrn. Sontheim (Alamir) mit Beifall. — Im Juni stehen uns noch weitere Gastspiele bevor: Frl. Kleltner aus Graz und Fr. Bennewitz-Mick, früher in Berlin, denen Frl. Brenner aus Prag folgen soll. Warum man die erstere und die letztgenannte gastiren läßt, begreifen wir nicht, da der Vertrag der Fr. Marlow, trotz vielfacher Opposition, durch königliches Dekret auf weitere fünf Jahre erneuert worden ist.

1. **Stuttgart.** („Kunst und Leben.“ Bauernfeld's Lustspiele. „Tasso“.) Die dramatischen Neuigkeiten des Monats Mai an unserer Bühne bestanden neben der Reprise des „Torquato Tasso“ in den Bauernfeld'schen Lustspielen „Die Virtuosen“ und „Fata morgana“ und dem fünfaktigen Schauspiele „Kunst und Leben“ von Ille. Die dramatische Celleität des bekannten Malers der „sieben Todsünden“ schöpft nicht tiefer aus dem Born wahrer Kunst, als die genannte malerische Konzeption. Die Absicht, uns durch die Aristotelischen Mittel der „fürchtenden und hoffenden Theilnahme“ (nach Lessing's Definition) mit Sein und Seele unseres größten Tondichters vertraut zu machen, ist vortrefflich: aber die Wirkung ist nur, wenn man so sagen darf, ein dramatisirter Ulibischeff, sofern Dialog und Inscenirung schon als Dramatisirung gelten können. Es fällt zwar eine tragische Nuance durch den feierlich und mystisch gehaltenen Leutgeb (den Besteller des „Requiems“) hinein, doch von außen, ohne Wechselwirkung mit dem Innern Mozart's. Die noch am meisten psychologisch sich aufbauende Scene liegt am Schlusse des dritten Aktes; in ihr kommt einmal Mozart's kindliche Lustigkeit zu Tage, die dann in's Elegische fällt und im Pathos schließt. Im Uebrigen keine Charakterentwicklung, kein dramatisches Leben, nur eine Reihe meist episodisch eingeführter Lebensmomente. Welch feine und ausgezeichnete schauspielerische Kraft gehörte überdies dazu, einen Mozart ohne Anstoß, ohne Plattheit, möglichst befriedigend und natürlich darzustellen! Und selbst Lange, der Schauspieler, mit seiner Nachahmung des Vormundes Thorwal, so wie dieser selbst, die Weberin und Schikaneder verlangen, um wirksam zu werden, namentlich im zweiten, dem einzigen durch eine Handlung (Konstanzens Entführung) bewegten Akte, bedeutende Charakterspieler zu Darstellern; wir hatten einzig bei der Weberin das Glück, durch Fr. Schmidt eine treffliche, durch fließend gesprochenen Lokaldialekt sehr wirksame Leistung vorgeführt zu erhalten. — Mit Bauernfeld'schen Lustspielen werden wir in letzter Zeit ausreichender versehen, als ihre oft allzuleichte Erfindung und gelegentliche Breite bei übrigens meist gesunder Charakterschilderung und guter Sprache rechtfertigen dürften. In den „Virtuosen“, wo Hr. Pauli als Kunstenthusiast Brause durch einige eingelegte alte Theaterwitze reichlichen Applaus erhielt, gab Hr. Rüthling eine ausgezeichnete, wenn auch schon an die Grenzen erlaubter Charge tretende, sehr beifällig aufgenommene Darstellung des Kellners Adolf. — Die Neueinstudirung des Goethe'schen „Tasso“, des einzigen höheren Schauspieles neben „Romeo und Julie“ in diesem Monat, wurde vom Publikum durch unerwartet zahlreichen Besuch als dankenswerthe Innovation anerkannt, wenn auch die Darstellung in den männlichen Hauptrollen, besonders der Titelrolle, den hohen Anforderungen des Dichterwerkes leider nicht genügend entsprach, so daß sich im Laufe der Vorstellung ein verminderter Besuch bemerklich machte. Die nächste Novität wird „Der Kaufmann“ von Benedix sein, worin Hr. Marr vom Thaliatheater in Hamburg gastiren wird. — J. G. Fischer, der Dichter des „Saul“, welches Drama aus unbekannten Gründen in dieser Saison wider Erwarten nicht wiederholt wurde, hat ein neues historisches Drama, „Friedrich II.“, vollendet und bereits im kleineren Kreisen vorgetragen, welches in Konzeption und Sprache einen bedeutenden Fortschritt gegen „Saul“ bekundet und dessen Vorführung wir im Beginn der nächsten Saison mit Sicherheit erwarten können.

Kleine Chronik.

Die abgelaufene Theaterfaison in Mainz brachte, wie die „deutsche Schaubühne“ berichtet, in 164 Vorstellungen (darunter 120 im Abonnement) 22 Trauer- und Schauspiele, 18 größere und 38 kleinere Lustspiele, 16 Possen und Vaudevilles und 34 Opern. Neu waren: 4 Opern, und zwar: „Dinorah“, „Das Glöckchen des Eremiten“, „Lalla Rookh“ und Verdi's „Maskenball“ unter dem Namen „Amelia“; 3 Schauspiele, und zwar: „Montrose“ von Laube, „Die deutschen Komödianten“ von Rosenthal und „Der Doge von Venedig“ von Redwitz, ferner 4 größere und 19 kleinere Lustspiele und 7 Possen. Gäste spielten 16 in 39 Vorstellungen.

Das Stadttheater in Nürnberg spielte in verflossener Saison, der eben genannten Zeitschrift zufolge, an 135 Abenden und brachte 57 Opern, 34 Trauer- und Schauspiele, 28 Lustspiele und 35 Singspiele und Possen zur Darstellung.

Die Berliner Hoftheaterferien beginnen am 15. Juni für Oper und Schauspiel, am 20. für das Ballet. Dagegen beginnen Oper und Ballet ihre Thätigkeit wieder am 1., das Schauspiel aber die seine am 15. August.

Die Theaterverhältnisse in Riga, welche in letzter Zeit manchen, auch durch die politischen Wirren herbeigeführten Schwankungen ausgesetzt waren, sind jetzt definitiv — ausgenommen es treten Kriegsereignisse ein — festgestellt. Ein Komité administrirt und die artistische Leitung ist Hrn. Hallwachs anvertraut, welcher früher in Mainz Direktor gewesen und zuletzt in Riga als Regisseur fungirte.

Ein neues „weltliches" Oratorium „Helgi und Kara", für Chor, sechs Solostimmen und Orchester ist zu Olten in der Schweiz mit Erfolg zur Aufführung gekommen. Der Komponist ist der dortige Musikdirektor E. Munzinger. Der Text ist der altnordischen „Edda" entnommen.

Henri Littolff hat eine dreiaktige Oper, „Rahel" komponirt. Der Stoff ist eine Episode aus dem dreißigjährigen Kriege. Die Oper soll in Baden-Baden zur Aufführung gelangen.

Die neueste Art von Reklame ist die als kleines Broschürchen versendete Zusammenstellung einer Reihe von lobsingenden Zeitungs-Referaten über die Gastrollen einer k. preußischen Hofschauspielerin am Leipziger Stadttheater.

Von A. B. Marx, dem Biographen Beethoven's und Gluck's, ist neuestens eine „Anleitung zum Vortrage Beethoven'scher Klavierwerke" erschienen. Das Werkchen ist die zur selbständigen Schrift erhobene Erweiterung eines gleichnamigen Anhangs der ersten Auflage der „Beethoven-Biographie".

In Bremen hat der Künstlerverein einen Cyklus von geschichtlichen Musikabenden veranstaltet. Am 6. Mai war Schubert an der Reihe. In einer Einleitung wurde eine gedrängte Uebersicht der Entwicklung des deutschen Liedes vorausgeschickt und das Leben und die Thätigkeit Schubert's beleuchtet. Zur Illustration wurden dann verschiedene Gesangs- und Klavierstücke vorgetragen, von den ersteren: „Ganymed", „Kriegers Ahnung", „Die Forelle", und aus der „Schönen Müllerin": „Das Wandern", „Die böse Farbe" und „Trockne Blumen". Auf diese Liedervorträge folgten einige vierhändige Polonaisen und Märsche und schließlich das Quintett in A-dur für Pianoforte, Violine, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß (Op. 114, Forellen-Quintett). Der nächste Abend des 13. Mai hatte R. Schumann zum Gegenstand.

Im Hamburger Stadttheater soll das Schauspiel „Der Weg zum Ruhm" von Adolf Glaser gleich beim Beginn der Vorstellungen nach den Ferien gegeben werden. Frl. Frohn wird die Hauptrolle spielen.

Karl Kösting, dessen Drama „Kalumbus" kürzlich in d. B. besprochen wurde, ist jetzt in München mit einem neuen Bühnenwerke beschäftigt, das den Titel: „Zwei Könige" führt und den Sturz des Longobarden-Königs Desiderius durch Karl den Großen behandelt.

Zur Charakteristik der bekannten Ignoranz der Franzosen in nichtfranzösischen Dingen liefert die „Europe artiste" in ihrer Nummer vom 31. Mai folgenden eminenten Beitrag: „Vienne: Mme. Niemann-Seebal (!) a débuté dans le rôle de Marguerite de „Faust". La grande cantatrice (!) a obtenu un légitime succès"!!

Lokales.

Die projektirte Theater-Intendantur, von welcher in voriger Woche so vielfach die Rede war und zu deren Besetzung schon Namen genannt wurden, scheint nun doch nicht zu Stande kommen zu sollen. Wenigstens erklärt die „Wiener Zeitung" in feierlichster Weise, daß dem neuen Oberstkämmerer auch die Theater unterstehen werden.

„In Theaterkreisen spricht man davon, daß der neuernannte Oberstkämmerer Fürst Pinzing Auersperg mit der Absicht umgeht, in der Organisation einiger in sein Ressort gehörigen Aemter Aenderungen in Vorschlag zu bringen. Unter anderm soll auch für die beiden Hoftheater, wie dies in Berlin der Fall ist, ein eigener Intendant ernannt werden, da Fürst Auersperg wenig Neigung hat die Leitung der Theater persönlich zu führen". („Wiener Theater-Chronik".) — Also dennoch erhalten sich die Gerüchte!

Friedrich Hebbel und Richard Wagner sind in letzter Zeit und speziell noch in den letzten Tagen Gegenstand mancher Ovationen gewarden. Hebbel zu Ehren veranstaltete eine Anzahl Studenten einen „Fest-Kommers", und Wagner erhielt in Penzing, wo er über Sommer wohnt, von zweien unserer schon nicht mehr zu zählenden Gesangvereine zu seinem fünfzigsten Geburtstag einen Fackelzug sammt obligater Anrede und Lorbeerkranz.

Der Hofopernsänger Beck widmet seinen dreimonatlichen Urlaub theils der Erholung im Salzkammergute, theils Gastspielen in Wiesbaden und Pest.

Das Volkskonzert, welches der Männergesangverein am 31. d. M. im Prater veranstaltet hat, war von der Witterung nur wenig begünstigt. Auch schrint der Erfolg kein durchgreifender gewesen zu sein, und verschiedene Stimmen wurden laut, welche über den gänzlichen Mangel an Barsorge für die Bequemlichkeit des Publikums klagten, während dem musikalischen Theil der Produktion alle Gerechtigkeit erwiesen wird. Ein anderes Mal wird wohl Alles besser arrangirt sein, und wohl auch dem Theil des Publikums, dem jede neue Unternehmung unbequem ist, weil sie eben neu ist, besser munden. Die Angaben in den Tagesblättern über den Besuch des Volkskonzertes dotiren merkwürdiger Weise zwischen 4000 und 10,000 Personen.

Die bekannten drei Zwerge, denen schon manches Male Hoftheater gastlich seine Thore geöffnet, spielen seit einigen Tagen im Kaitheater, ohne jedoch eine besondere Anziehungskraft zu bewähren. Am zweiten Abend wenigstens war das freundliche kleine Haus auffallend leer. Abgesehen indessen von dem unangenehmen Eindruck, den die Schaustellung körperlicher Gebrechen doch immer hervorbringt, kann man sich mit den Leistungen der drei kleinen Herren immerhin zufrieden geben. Schauspielerisches Talent hat jeder von ihnen: Piccolo ist dabei der hübscheste, Petit der drolligste und beweglichste, der sich aber am meisten anstrengt, während Kiß Joszi mit seinen behäbigen Manieren, seinem trockenen Spiel und seiner am meisten ausgebildeten Stimme sich als der wirksamste bewährt. Fortgeschritten sind die drei Herren, seit den acht Jahren, daß wir sie nicht gesehen darin, daß sie sich nicht mehr mit Scholz- und Nestroy-Kopien abgeben; wenigstens war dies in den Stücken: „Die Auffindung der Zwerge", „Eulenspiegel als Schnipfer" und „Der Wirth zum Riesen Goliath", nicht der Fall.

Die Direktion des Laibacher Stadttheaters für die nächste Wintersaison hat, dem „Zwischenakt" zufolge, der Direktor der hiesigen Singspielhalle, Hr. Fürst, erhalten.

Briefkasten. 31. Mai — 6. Juni: A. D. in Pest, 1 und „." in Stuttgart, A. G. in Braunschweig: Sämmtlich benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 24. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 14. Juni 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis. Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis. Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann

Inhalt: Ueber das Verhältniß der Kritik zum musikalischen Kunstwerk. (Schluß.) — Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's (Schluß). — Ueber Beethoven'sche Klaviersonaten. (Schluß.) — Das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf. — Kopenhagener Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertair), An der Wien („Der Tugendpreis“), Thaliatheater („Der Frosch im Stadtpark“. — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Graz, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ueber das Verhältniß

der Kritik zum musikalischen Kunstwerk.

Von **Karl Gräbener.**

(Schluß.)

Es kann nicht jeder Tag, nicht jede Gelegenheit Kritiken bringen. Wo, bei den Anforderungen, wie sie von uns gestellt, die Zeit finden, die letzteren von einem zum andern Morgen zu erfüllen? wo den Kritiker von Schrot und Korn, der sich Tag für Tag für solcher Obliegenheit unterzöge, ja unterziehen dürfte, ohne zu ermatten? *) Dennoch will das große Publikum au fait sein, es will Schritt halten mit dem Neuen und Alten, das die Woche, die Saison geboten; auch der, der C und D nicht hörte, will wissen, was es mit diesen, ja was es mit A und B, die er gehört, für eine Bewandtniß hat. — Da tritt denn an des Kritikers Stelle der Referent, der weiter nichts zu thun hat, als, wie sein Name sagt, zu referiren, was der Tag gebracht hat, welche Werke vorgeführt sind, welche Künstler aufgetreten, wie diese, wie jene vom Publikum aufgenommen worden, also den Moment getroffen oder nicht getroffen haben, höchstens wie sie dem Dunkel des subjektiven Fühlens im Referenten selbst sich homogen erwiesen oder nicht. Alles, was drüber hinaus, ist, wenn der Referent nicht Kritiker zugleich ist, vom Uebel. Für ihn genügt ein offenes Aug' und Ohr für das, was ihn umgibt, und NB. Wahrheitsliebe. Er ist ein Theil des Publikums, oder vielmehr dessen Konzentration; an dem, was bloße Fühlung, Stimmung heißt, gleichwie an seiner Scholle haftend, spricht er gleichsam im Namen des Publikums, die Summe des Empfindens desselben in Eins zusammenfassend. — Ist er Kritiker zugleich, kann er mit scharfem Auge und genialem Blicke (doch ist die Grenze hier schwer zu zeichnen) noch etwas tiefer schauen: so mag er immerhin andeutend so viel weiter schreiten, aber dann schon nicht mehr subjektiv vorgehend, sondern stets, wenn auch nur kurzhin, motivirend. So wäre eine, wenn auch nicht gefahrlose Mittelstraße denkbar zwischen eingehender Kritik und bloßem Referat.

Bis dahin wäre Alles gut. Doch nun gesellt sich zu der positiven Tugend des Kritikers und der negativen des Referenten, wie allenthalben in der

*) Wir fragen nicht: „Und wenn das wäre, sind denn alle vorgeführten Werke des genauern Anschauens werth?“ Das hat ja eben erst der Kritiker zu untersuchen, der jedem vorgefaßten Urtheil durch Kritik begegnen soll und will, und dessen Arbeit nur um so viel leichter wird, wenn, wie bei manchen Werken, die Tiefe und Bedeutenheit, umgekehrt die Instpidität schon jedem Blicke offen liegt. — Wir fragen ferner nicht: „Woher das Publikum, welches wissenschaftlich-künstlerische Deduktionen mit Geduld und Interesse löse?“ Schreibt nur Kritiken, wenn Ihr Zeit habt, und das Publikum wird kommen, wird durch Euch mehr und mehr reifen für das höhere Kunstverständniß; und wär's auch nur ein kleines Häuflein — die große Menge macht Ihr so wie so nicht weise.

weiten Gotteswelt, die Sünde. Das eine oder andere Blatt, schon längst sich nicht genügend, nur einer bestimmten Thätigkeit sich zuzuwenden, war vielmehr darauf bedacht, durch mannigfachste von dem eigentlichen Vorwurf — sei es Politik, sei's sonst ein Fach — abspringende Unterhaltungs-Lektüre allen Theilen der vielköpfigen Menge, Publikum genannt, gerecht zu werden und möglichst Allen Alles zu bieten; ein Verfahren, dem allmählich (mit Ausnahme weniger Fachblätter) die übrigen Journale folgten, ja fast folgen mußten. So schlich sich in's Lokalblatt (eine natürlich nur dilettantisch betriebene, s. g. Kannegießer-)Politik, in's politische Blatt Belletristik, in beide endlich Kunst und Wissenschaft. Bloße trockene Referate wollten nicht genügen; längeren, eingehenderen Artikeln gestatteten die durch tausendfaches Anderlei beschränkten Spalten keinen Raum; ja letztere, besonders wissenschaftliche gediegenen Inhaltes, würden (so setzte man voraus) nicht gewürdigt, kaum gelesen werden. *) Und wenn dies Alles, wo wiederum die vielen Federn hernehmen, die, der Sache gewachsen, es liebten, ihre freie Thätigkeit aufgebend, sich einzuspannen und einzuspinnen in das Joch des Tag für Tag sein Ixionsrad drehenden Feuilletonisten? So strömte denn herbei und kam an's Ruder jene große legionäre Menge, jenes Heer der Tagesrezensenten, welche — eben so fern von der Tüchtigkeit der wenigen, nur eine rühmliche Ausnahme unter ihnen bildenden wirklichen Kritiker, wie von der Bescheidenheit der getreu in ihrer subjektiven Sphäre sich haltenden Referenten — die große Menge mit dem, was täglich auf dem Markte der Kunst, speziell der Musik, neu oder aufgewärmt erscheint, im steten Verkehr zu erhalten sich verpflichtet achten oder verpflichtet haben, vielbekümmert um alles Was und Wie, nur nicht um das Wie der eigenen Thätigkeit. Sie spalten sich in zwei Kohorten. Die eine sitzt mit einem Fuß im Bügel, mit dem andern schwebt sie in der Luft; die andere hängt auf nacktem, ungeschultem Rosse, ohne Zaum und Zügel, daher ganz der Willkür dieses Sohns der Steppe anheimgegeben und von einer Seite, wie es kommt, zur andern schwankend. Jene Ersten sind entweder, doch seltener, bloße Techniker, der Phantasie und höherer Kunstanschauung baar, deßhalb zur „Verstandesklasse" der Hörer hinneigend, oder Allgemein-Aesthetiker, wohl gar nur Enthusiasten, denen des Handwerks sicherer Boden fremd, weßhalb sie eben so häufig zu den „Gefühls-Hörern" zählen, als zu den „Geistreichen". Beide demnach nach einer Seite hin befangen, also dem Irrthum allerorts nicht minder blosgegeben, wenn nicht mehr, wie die ganze zweite Kohorte, welche, ist sie ehrlich (und Ehrlichkeit setzen wir vor der Hand voraus), ganz mit dem Gros des Publikums zusammenfällt und nur an dessen „Stimmung" zu appelliren sich gezwungen sieht.

Wo ist da Rettung?

Unschwer wäre die zu finden. Würden die Letzteren sich nur an diese von uns s. g. Stimmung halten und mit Hinstellung des aus dieser abgezogenen Resultates sich begnügen, höchstens, den bloßen Referenten analog, den momentanen Eindruck auf das eigene Gemüth schildern: der Kunst selbst würde damit wenn nicht viel genützt, doch nicht geschadet werden. Ihre Zeilen hätten den Werth eines jeden andern z. B. politischen Referates, im Gegensatz zum höheren, hier des Kritikers, Leitartikel. Würden jene Ersteren sich bescheiden, ihre eigene Sphäre nicht zu überschreiten und entweder, die Einen technisch zergliedernd, die Andern ästhetisch einreihend vorzugehen oder rein subjektive Ansichten auszusprechen, unter Vermeidung alles Scheins der Objektivität im Urtheil: so wäre jedem Mißverständniß vorgebeugt und Jeder würde in seiner Weise anbahnend nützen können. — Aber leider herrscht hier, je mehr das Wesen fehlt, um desto mehr der Schein. Den Schein des Allwissens und Allkennens sich zu retten, reden fast alle hier Bezeichneten, ohne irgend welchen Nachweis, irgend welche Begründung ihrer Ansicht auch nur zu versuchen *), deßungeachtet, ja eben deßhalb stets im

*) Der Name „Publikum" wird aller Orten vorgeschoben, wo es lediglich den die Menge ausbeutenden Spekulanten gilt. „Das Publikum" — sagt man — „will's so und so: mag dies und jenes nicht; mundus vult decipi". Wer je sich bemüht hat, das Publikum in Wahrheit zu studiren, wird stets gefunden haben, daß dasselbe nicht allein Alles will, sondern auch zu Allem befähigt ist, was gescheidte Köpfe von ihm erheischen. Aber leider ist gescheidt und klug nicht immer auch — gut und weise.

*) Nur wo ein bloßes subjektives Meinen nicht allein vorliegt, sondern auch zu Tage tritt, erlassen wir — wir müssen's noch einmal betonen — wie beim Referate, jegliche Begründung; so wie ein wirkliches Urtheil objektiv sich darlegt als ein solches, müssen wir — und jeder Künstler wird und muß es — eine wenn auch noch so kurzgefaßte Motivirung fordern.

Tone der Unfehlbarkeit *); je weniger doppelseitig vorgebildet, desto objektiver; je weniger befähigt überhaupt, wie immer, desto dünkelhafter **); je weniger im Stande, sei's aus welchem Grunde, selbst zu untersuchen, desto schnellfertiger in ihrem oft im Voraus schon gebildeten oder eingebildeten Urtheil; je weniger sie wissen oder kennen, desto mehr den Weg des Lernens, Untersuchens oder Studirens (auf dem man sie unversehens beschleichen könnte) scheuend und so den eigenen Fortschritt hemmend. — Nur wenige klügere oder weisere Auserwählte sind es, die auch hier mit Takt, Geschick und wirklichem Erfolge auf dem Erfahrungsboot des Routiniers durch die genannten Klippen hindurchzuschiffen, oder vielmehr hindurchzulaviren wissen.

Das Publikum, nicht im Stande diese feineren Distinktionen selbst zu machen, ohne Beruf und Zeit selbst zu untersuchen, nimmt leicht für baare Münze, was nur ihr Gepräge trägt, und wird des öftern düpirt. Der Maßstab für das wahre Urtheil, das Kriterium für den Werth und Unwerth eines Kunstwerkes geht immer mehr verloren, und so sinkt die Kunst nicht durch die schlechten Künstler so sehr (— eine gut gehandhabte Kritik wäre ja das beste Gegengift —) als durch die leichte, ja leichtsinnige Handhabung des größten Theiles der kritischen Tagespresse.

Von dem verächtlichen Handwerk aber, dem Proletariat der schlechterdings unehrlichen Kritik, der feilen käuflichen, sie sei aus welcher Klasse sie wolle, die ihre Feder jeder Lockspeise spitzt, und wäre es auch nur der der Schmeichelei — zu ihr zählt jener ganze Schweif der völligen Charakter- und Gesinnungslosigkeit — sei füglich uns vergönnt zu schweigen. Des Schlechten gibt es überall; warum denn sollte es der Kunstkritik entstehen?

*) „Was solchen Herren nie zu Sinn gekommen wäre, darüber fahren sie feisch hin und nach einem Backstein wollen sie das Haus taxiren". (Zelter an Goethe. Briefwechsel IV. S. 91.)

**) Die eigentlichen Theater-Ephoren sind grob und beißig für das, was ihnen an Kenntniß und Billigkeit abgeht. (Derselbe an Denselben I. S. 233.)

Vorläufer und Zeitgenossen Shakespeare's.

Von **Moritz Hartmann.**

(Schluß.) *)

Hier wäre eigentlich die Stelle, um George Chapman zu nennen, dessen Sprache man hie und da mit Massinger verglich. Er ist interessant wegen seiner großen Gelehrsamkeit und wegen der bedeutenden Personen der literarischen und politischen Welt, mit denen er in Berührung gekommen. Einer seiner Beschützer war der Herzog von Sommerset, jener Robert Carré, der Günstling Jakobs, der durch die Ermordung seines Freundes Overbery eine so traurige Berühmtheit erlangte. Aber wir finden, daß George Chapman's Bedeutung außerhalb des Theaters liegt, daß sein Talent sich vorzugsweise in seinen Uebersetzungen und in seinen Gedichten äußerte; als dramatischer Dichter ist er unter seinen Zeitgenossen keine besonders markirt ausgesprochene Persönlichkeit.

Wohl aber ist das Thomas Heywood, zugleich einer der fruchtbarsten Schriftsteller seiner Zeit. Er selber erzählt, daß er an zweihundert und zwanzig Stücke allein oder im Verein mit Andern geschrieben. Zu uns sind nur dreiundzwanzig herabgelangt. Unter diesen die besten oder interessantesten sind wohl: „Ein Weib, das die Güte tödtet", „Der englische Reisende" und „Der königliche König und der loyale Unterthan". Nach den ersten zweien der genannten und manchen andern Stücken könnte man Thomas Heywood als den vorzugsweise bürgerlichen Schauspieldichter seiner Zeit bezeichnen, wie man ihm denn auch schon den Titel eines bürgerlichen Shakespeare beigelegt hat. Fern von ihm ist alle Gewaltsamkeit, welche doch sonst die theatralische Atmosphäre seiner Zeit erfüllte. Seine Tragik beruht selten auf blutigen Verbrechen, auf Gewaltthat, meist auf Verirrungen des Herzens, auf einem momentanen Selbstvergessen, auf einem zu raschen Nachgeben gegen die Leidenschaft. Er behandelt so zu sagen nur Privatgefühle, selbst wo er Könige und andere hohe Personen auftreten läßt; große Staatsaktionen und historische Ereignisse liegen ihm meist fern. Wo die Handlung eine gewaltsame, tragische Entwicklung herbeiführt, sucht er das Schreckliche den Augen des Zuschauers zu entrücken; das Traurigste spricht er auf eine elegische Weise aus, daß es rührt, ohne arg zu erschüttern. Ueberall teilt er für

*) S. Nr. 16, S. 244, Nr. 17 S. 259, Nr. 22 S. 342 und Nr. 23 S. 355 d. J.

die Sittlichkeit ein; die Leidenschaft, und sei sie noch so groß, kann bei ihm die Verletzung der Moralität nie entschuldigen. Trotzdem ist er nie ein harter Richter der Schuld und sucht den Untergang des Schuldigen so viel als möglich zu mildern und das Urtheil des Zuschauers mit ihm zu versöhnen. Sein „königlicher König und loyaler Unterthan“ hat einige Aehnlichkeit mit Grillparzer's „Treuem Diener seines Herrn“, doch mag sich betreffs der Unterthanentreue und der damit verbundenen Anschauungen bei Heywood die spanische Literatur geltend gemacht haben, welche damals mit Dramen und Novellen auf die englischen Dichter nicht ohne Einfluß blieb. Die Ideen der königlichen „Prärogative“, welche Jakob I. aufbrachte, und die in jener Zeit viel diskutirt wurden, mögen auf dieses Stück ebenfalls abgefärbt haben, aber Heywood war zu menschlich, um solche starre, dogmatische, gedankenlose Unterthänigkeit zu verherrlichen. Sein „Weib, das die Güte tödtet“, hat man auch mit Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“ verglichen. Aber welch' ein Unterschied zwischen jener süßlichen Koketterie mit der Tragik der Sünde und zwischen dieser tiefen Reue der Mistreß Francford, die, nachdem sie sich vergangen, im Bewußtsein ihrer Unwürdigkeit an der Milde ihres Gatten stirbt — aber versöhnt stirbt, da sich der Verzeihende mit der Geläuterten auf dem Sterbebette neu vermählt. In den Scenen, da Master Francford sein Unglück erfährt, und in den letzten Scenen des Trauerspiels sprechen sich ebenso tiefe menschliche Gefühle aus, als menschlich sittliche in jenen Srenen „des englischen Reisenden“, da der gealterte Ehemann seinem jungen Gastfreunde und seiner jungen Gattin, die sich lieben, sein Vertrauen ausspricht und sie mit Hinweisung auf seinen Tod zur Geduld ermahnt. Das sind Momente, wie sie in allen Literaturen selten vorkommen.

Thomas Heywood, der Dramatiker und Schauspieler, war außerdem lyrischer Dichter. Er veröffentlichte ein Gedicht: „Die Hierarchie der Engel“, in welches viele reizende und melodische Lieder eingeflochten sind.

Alle diese Dichter, wie schon mehrfach angedeutet, arbeiteten bald allein, bald gemeinschaftlich mit einem, zwei, auch drei Andern. Doch wechselten meist und änderten sich die Verbindungen. Jetzt finden wir Philipp Massinger mit Dekker, gleich darauf mit Nathaniel Field, und in einem dritten Stück mit Middleton und Rowley verbunden. Dann finden wir wieder Rowley und Dekker mit John Ford zu einer gemeinschaftlichen Arbeit vereinigt, und so erscheinen sie alle abwechselnd und verschieden gruppirt. Nur zwei Namen jener Zeit sind unauflöslich aneinander geknüpft und so ineinander verwachsen, daß wir kaum im Stande sind, uns unter diesen zwei Namen mehr als eine einzige Persönlichkeit vorzustellen. Der Leser hat schon errathen, daß wir von Beaumont und Fletcher sprechen. Da diese beiden die in Deutschland bekanntesten Zeitgenossen und Nachfolger Shakespeare's, außerdem ihre Stücke so zahlreich sind, daß man unmöglich hier auf die einzelnen eingehen kann, wollen wir uns auch bei diesen höchst merkwürdigen Erscheinungen nur allgemein und kurz fassen. Der Leser kann sich über diese beiden Dichter in Schlegel's Werken selbst besser unterrichten, als es ihm in einer ausführlicheren Auseinandersetzung in diesem übersichtlichen Aufsatze möglich wäre.

Francis Beaumont und John Fletcher stammten beide aus edlen und wohlhabenden Familien. Nachdem sie sich auf Universitäten reiches Wissen und Bildung verschafft, wandten sie sich, noch sehr jung, der dramatischen Dichtkunst zu. Sie waren, wie dies doch bei den meisten ihrer Zeitgenossen der Fall war, weder als Schauspieler noch als Theaterdichter bei irgend einer Bühne angestellt; auch scheinen sie in Folge ihrer gesellschaftlichen Stellung nicht in so intimem Verkehr, wie die andern mit ihren Kollegen gestanden zu haben; desto mehr muß man an ihnen eine Bühnenkenntniß, eine Vertrautheit mit den theatralischen Erfordernissen und Bedingungen bewundern, betreffs deren sie die meisten ihrer Zeitgenossen, vielleicht alle, Shakespeare selbst nicht ausgenommen, weit übertrafen. Wenn es nicht wie ein verwerfendes Urtheil klänge, würden wir sie Genies der Mittelmäßigkeit nennen; besser wäre vielleicht der Ausdruck: Genies der Mitte, des Centrums. Sie konnten Alles, sie leisteten Treffliches, sie lieferten nie etwas Schlechtes. Ueberall und in Allem äußert sich ein großes, ein ungewöhnliches Talent, das aber niemals über eine gewisse Höhe, die man austaunen möchte, hinausgeht. Ihr poetisches Talent, um sie auf negative Weise zu charakterisiren, würde uns nicht so groß erscheinen, wenn es nicht durch ein anderes unterstützt gewesen wäre, das es bereicherte, und wenn auch nicht nach der Höhe und Tiefe, doch nach der Breite erweiterte: ein großes Aneignungstalent, welches viel Fremdes in sich aufnahm, überall lernte, von allen Seiten Stoffe und Gedanken sammelte, ohne die beiden Dichter zu Plagiatoren herabzuwürdigen. Ihre Vorgänger

und Zeitgenossen in England, französische, italienische und spanische Gedichte und Novellen lieferten ihnen Handlung und Charaktere, die sie so zu verarbeiten wußten, daß sie ihr Eigenthum wurden und ganz und gar den Stempel ihrer Individualität trugen. Und sie hatten eine klar ausgesprochene, liebenswürdige, leichte, phantasievolle Individualität, die sowohl den Stücken, deren Stoffe sie anderswo holten, einen ebenso entschiedenen Charakter geben, als den Stücken ihrer eigensten Erfindung. Shakespeare, dieses ist eigenthümlich, hatte vor Allem auf sie gewirkt, besonders mit seinen Lustspielen, doch finden sich auch Abkömmlinge mancher seiner ernsten und tragischen Charaktere, vorzugsweise der weiblichen, der Imogen, Desdemona, Ophelia, in ihren Stücken. Von den Spaniern lernten sie die verschlungenen Intriguen, und Fletcher's „Treue Schäferin", obwohl eines der originellsten und besten Werke dieses Dichters, wäre ohne den „Pastor Fido" nicht entstanden. Heywood's „Treuer Unterthan" findet sich auch bei ihnen wieder, nur spanischer und mehr den verrückten Ideen Jakob's I. von Unterthanentreue angepaßt. Dichter wie Heywood, oder spanische Vorbilder wußten sie zu übertreffen, die von Shakespeare entlehnten Charaktere erscheinen bei ihnen dagegen wie Kopien aus minder edlem Erze; wo sie ganz Original sind, stehen sie meist zwischen Shakespeare und den meisten ihrer bedeutendsten Zeitgenossen. Im Lustspiele und in Lustspielcharakteren sind sie am fruchtbarsten, diese letzteren sind angenehmer als die Lustspielgestalten Ben Jonson's, haben aber nicht die tüchtige Färbung und genaue feste Zeichnung, die dieser seinen Personen zu geben wußte. Im Trauerspiele sind sie von den Ausartungen der Webster, Marston ꝛc. ꝛc. ebenso entfernt, wie von dem großartigen Pathos Shakespeare's. Von der allmählichen Entwickelung der Charaktere dieses ihres Meisters hatten sie einen Begriff, aber sie folgten aus Rücksicht für den Effekt nur selten seinem Beispiele, und um den Zuschauer zu überraschen, lassen sie so rasche Entwickelungen eintreten, daß es oft wie ein Herausfallen aus der Rolle aussieht. Ebenso sparen sie für den letzten Akt so viele überraschende Veränderungen auf, daß dieser meist einen von dem übrigen Stück ganz verschiedenen Charakter erhält. Aber ihre Phantasie ist überaus beweglich, ihre Produktivität beinahe unerschöpflich, ihr Reichthum an Charakteren sehr groß; im Lustspiele sind sie ebenso komisch im Dialog als in den Situationen; im Trauerspiele wissen sie Leidenschaft und Unglück wenigstens täuschend darzustellen, auch kräftige Charaktere zu schildern, und sind sie betreffs der Sprache wenn auch nicht groß und gewaltig, doch sehr oft edel und an manchen Stellen so tief rührend, wie wenige ihrer Zeitgenossen. Bei alldem ist über eine große Zahl ihrer Stücke ein feiner Hauch, ein hold gefärbter Duft der Romantik ausgegossen und fühlt man sich durch sie, wenn auch nicht entrafft, doch angenehm in eine poetische Welt fortgetragen. Hätten die Engländer nur Beaumont und Fletcher — wenn man sich diese ihrer ganzen Natur nach ohne Shakespeare und ohne anderweitige reiche Umgebung überhaupt denken könnte — sie besäßen an ihnen ein reicheres nationales Drama als manche andere gebildete Nation.

Wir schließen mit diesen interessanten und liebenswürdigen Dioskuren. Bald nach dem Tode Fletcher's trat die Zeit ein, die dem großen theatralischen Leben Englands ein Ende machte. Das puritanische Wesen, gegen das schon zu Anfang des Jahrhunderts einzelne dramatische Dichter zu Felde zogen, als ob sie die Gefahr ahnten, die ihrer Bühne von dieser Seite her drohte, trat immer mehr hervor, sämmtliche Theater wurden unter Karl I. als unsittliche und unchristliche Institute geschlossen und so eine Kunststepoche, die in der Geschichte aller Völker nicht ihres Gleichen hat, gewaltsam und so zu sagen noch lebendig begraben. Der Bürgerkrieg und die ganze puritanische Zeit ging wie eine verwischende Welle über Alles hin, was die große Elisabethinische Zeit gesäet und zum Theile gereift hatte. Wie viel Gutes und Großes auch die englische Revolution in vielfacher Beziehung geleistet, und obwohl man ihr eigentlich nicht vorwerfen kann, jene Epoche, welche sich nach Shakespeare's Tode naturgemäß verflacht und verlaufen hätte, getödtet zu haben, so ist es doch ihre Schuld, die großen Produkte einer großen Kunstzeit in Vergessenheit gebracht, den Geist der Nation dem edlen und frischen Geiste dieser Kunstzeit entfremdet zu haben. Schon unter Karl I. schreibt ein gebildeter Hofmann im Gefolge der Königin Henriette in sein Tagebuch: „Im Stratford im Hause William Shakespeare's übernachtet. Dieser William Shakespeare soll manches Hübsche geschrieben haben. In ruhigeren Zeiten will ich einmal nachlesen". So rasch führten die Unruhen, der puritanische Geist der Nation, der frivole des Hofes eine Mauer vor der eben erst verflossenen Periode auf. Mit einem gewissen Rechte erklärt Macaulay das wunderbare Erscheinen einer Epopöe, welche doch sonst immer nur am Anfang einer Literatur auf-

zutreten pflegt, in der zweitrn Hälfte des 17. Jahrhunderts damit, daß in Milton's Zeit in der That eine ganz neue Litteratur begonnen, da die ganze frühere für England vergessen, verschwunden war. Die Restauration war keine Restauration Alt-Englands. Karl II. brachte mit französischer Frivolität französischen Geschmack zurück; Dryden wurde der Dichter der Zeit, ihm folgte die Addisson'sche Epoche, und da war es in England bis zu einem gewissen Grade ebenso unmöglich, zu Shakespeare und seiner Zeit zurückzukehren, als es den Franzosen, so lange sie in ihren Klassikern befangen sind, gegeben sein wird, diesen Dichter zu verstehen. Erst auf Umwegen und mit Hilfe eines Führers wie Garrick, kehrte man zu Shakespeare und zu seinen Zeitgenossen (Garrick Plays) zurück.

Das englisch lesende Publikum, das einen Blick in die üppige Welt, die wir nicht beschreiben, auf die wir mit dem Vorhergehenden blos aufmerksam machen wollten, zu werfen wünscht, machen wir auf Charles Lamb's Auswahl aus den englischen dramatischen Dichtern aus Shakespeare's Zeit aufmerksam, das nicht englisch lesende auf das begonnene Unternehmen Bodenstedt's, welcher die bedeutendsten Dramen jener Zeit zu übersetzen gedenkt; bereits ist, so viel wir wissen, Webster's „Duchess of Malfi" im Druck erschienen.

Ueber Charakter und Vortrag einiger Beethoven'scher Klaviersonaten.

Von **Karl van Bruyck.**

(Schluß.) *)

Sonate in B, E und As. op. 106, 109, 110.

Bezüglich dieser drei Sonaten erlaube ich mir nur noch einige Bemerkungen, die Kompositionen selbst betreffend.

Die B-dur-Sonate ist ohne Frage die gigantischeste von allen Beethoven'schen Sonatenschöpfungen. Sie ist gleichsam unter den Sonaten, was die neunte unter den Symphonien, und mit ihr in mehr als einer Hinsicht zu parallelisiren, freilich mehr äußerlich als innerlich, denn die Stimmung, aus welcher sie hervor, von welcher jede derselben ausgeht, ist eine sehr verschiedene. Der Grundton des ersten Satzes und des Scherzo in der Symphonie ist ein tief tragischer, in der Sonate ein heroischer; das Adagio der Symphonie ist der göttlichste Friedens- und Liebesgesang, der auf Erden noch erklungen, das Adagio der Sonate eben so der schmerzlichste, erschütterndste Klagegesang; am nächsten berühren sich die beiden Finale darin, daß sie durch ihre kolossalen Dimensionen alle Formschranken zertrümmern und den Eindruck eines die grenzenlose Wüste durchschweifenden Aders hervorbringen. In der Symphonie ist es aber eine poetische, weltumfassende Idee, die den Genius Beethoven's in's Maßlos-Ungeheuerliche fortreißt, in der Sonate mehr eine abstrakt-musikalische Begeisterung, wie es scheint auch aufgestachelt, bis zu den äußersten Grenzen des Möglichen vorzudringen. Diese äußersten Grenzen berührt dies Werk, insbesondere das Finale (auch hierin der Symphonie vergleichbar) namentlich auch in Bezug auf die Ausführbarkeit, da es nur der allerhöchsten Virtuosität überhaupt zugänglich ist. Man sagt, ein gewisser Wetteifer mit Hummel's Fis-moll-Sonate, die sich eines ähnlichen Rufes erfreut, habe Antheil an der Entstehung dieses Werkes gehabt. Beethoven's leicht entzündlicher Geist war wohl auch fähig, durch einen solchen Impuls in Bewegung zu gerathen, mehr aber als den allerersten Anstoß zu seinem kraftgenialischen Werk par excellence hat er von ihm nicht empfangen, dafür bürgt die innere Beschaffenheit seines Werkes, welche mit jener des Hummel'schen nicht mehr Verwandtschaft zeigt, als sein Genius mit dem Talent Hummel's überhaupt.

Das Adagio dieser Sonate ist vielleicht das längste unter allen, die Beethoven geschrieben (denn das Adagio der C-moll-Sonate läßt sich der Variationenform wegen mit ihm in diesem Betracht nicht vergleichen), und vielleicht auch das ergreifendste. Virtuosen von Fach, die nothwendig auch das Geistigste mechanisiren müssen, wird es freilich keine Schwierigkeiten bereiten, dieses Adagio zu spielen, solchen aber, die auch für die Materie einige Empfindung bewahrt haben, wird es nicht ganz leicht sein, beim Vortrag dieser abgrundtiefen Tondichtung ihre innere Bewegung so fest zu beherrschen, daß sie die Ruhe und Schönheit des künstlerischen Vortrages nicht alteriren.

Je näher man das Finale dieser Sonate kennen lernt, je tiefer man in dasselbe eindringt, desto mehr wird man über die in demselben ausgebreitete Fülle des Geistes, über die großen Schönheiten sogar, die es enthält, erstaunen (selbst in diesem überwiegend

*) S. Nr. 9. S. 123, Nr. 11, S. 165, Nr. 15 S. 227 Nr. 20, S. 310, Nr. 21 S. 325 und Nr. 23 S. 358.

abſtrakten Geiſtes- und Phantaſieleben erklingen reine Herzens- und Gemüthstöne) und, bei aller Losgelöſtheit der Form im Ganzen, doch den ſtreng organiſchen, nirgends ſtockenden Zuſammenhang der einzelnen Theile bewundern, ohne doch zu erwarten, daß dieſes Stück jemals rein künſtleriſch zu wirken vermöchte; aufrichtige, verſtändige, ja bis zu einem Grade ſogar enthuſiaſtiſche Bewunderung wird es immer nur bei dem „Muſiker vom Fach“ erwecken können; einem Werk aber, welches ſich dem Verſtändniß und Antheil auch der tiefer gebildeten und empfänglichen Laien ſo ſehr entzieht, wird immer irgend ein Kriterium echter, wahrer Kunſt fehlen.

Ueber die Größe und Schönheit der erſten drei Sätze iſt für diejenigen, welche Beethoven im Geiſte und Herzen erkennen und lieben und mit dem Werke vertraut ſind, ohnedies nichts zu ſagen.

Die techniſchen Schwierigkeiten der beiden Hauptſätze, beſonders des letzten, ſind ſo groß, daß ſelbſt die virtuoſeſten Spieler hie und da zu kleinen Hilfsmitteln werden greifen müſſen, um ſie zu bewältigen (Rubinſtein, der doch in dieſer Beziehung gewiß „auf der Höhe der Zeit ſteht“, ſoll öfter geſtanden haben, daß er Manches nicht ſo ſpielen könne, wie es Beethoven geſchrieben). Solche aber, die überhaupt ſo weit vorgedrungen ſind werden ſie auch ohne ſpezielle Fingerzeige finden und für alle andern wären doch auch dieſe fruchtlos.

In der E-dur-Sonate op. 109 iſt nur ein Satz von makelloſer Schönheit, ſchön, wie eben auch das Große, Gewaltige, Furchtbare ſchön iſt, denn dieſes E-moll-Scherzo iſt eines der gewaltigſten, vernichtendſten Zornestaute, welche je den Lippen des göttlichen Meiſters entflohen ſind, aber auch ſchön, wie der Zornesausdruck in dem Antlitz des die beſiegterten, tödtlichen Pfeile entſendenden Phöbus Apollo.

Das Thema des erſten Satzes iſt voll lieblichen Reizes, auch ſchön genug ausgeſponnen, aber das Adagio-Intermezzo ſteht mit dem Hauptſatz in keinem rechten organiſchen Zuſammenhang und iſt auch an ſich obwohl immer noch Beethoven'ſch, doch mehr wunderlich, grillenhaft, als ſchön. Ueberaus innig, von herzbewegendſter Schönheit iſt das Thema der Variationen, mit welchen dieſe Sonate ſchließt. Ich kann Marx nicht beiſtimmen, wenn er meint, das Thema dieſer Sonate hätte der „Dichter“ Beethoven komponirt, die Variationen aber nur der „Muſiker“; ich meine vielmehr, daß der „Dichter“ auch an den Variationen einen ganz hübſchen Antheil hat; wie tief empfunden, wie herrlich iſt die erſte dieſer Variationen, auch das neckiſche Spiel der beiden folgenden iſt voll Reiz, wieder von bezaubernder, ſüßeſter Innigkeit die vierte, voll Mark und Energie die fünfte (allerdings diejenige, welche der „Dichter“ am wenigſten hätte ſchaffen können, wenn er nicht zugleich auch ein ſo großer Muſiker geweſen wäre). In der ſechſten, letzten, freilich verirrt ſich Beethoven ein wenig in myſtiſche Spielereien, die in ſeinen letzten Sonaten überall hervorbrechende Trillermanie hat den Schluß dieſer ſonſt ſo ſchönen, gehaltreichen Variationen verdorben, wenn auch am Ende das Thema in ſeiner einfachen Schönheit anmuthig genug wieder aus dieſem überfluthenden Tonſchwall hervorbricht.

Unter den fünf letzten Sonaten iſt die in As die anmuthigſte, holdeſte; ſie ſteht der B-dur-Sonate gegenüber, wie das ſanft blickende Abend- dem ſtolz ſtrahlenden, Alles verdunkelnden Tagesgeſtirn.

Man begreift, daß Beethoven der Bezeichnungen, wie: cantabile, molto espressivo, con amabilità, dolce, leggiermente im erſten Satze kein Ende findet, denn dieſer Satz gehört mit ſeinem innigen Geſang, ſeinen traumhaft auf und niedergaukelnden Paſſagen zu dem Süßeſten, was Beethoven, der Alles vermögende Künſtler, gebildet hat. Eben ſo iſt das Scherzo eine ſeiner genialſten Produktionen, insbeſonders aber das wunderbare Trio eine Kompoſition, deren phantaſtiſch ſpielender Humor ein wenig an ähnliche ſpätere Bildungen Schumann's erinnert.

Dem ſchmerzlich aufgeregten Adagio folgt ein ſowohl in rein muſikaliſcher, wie in poetiſcher Hinſicht bewunderungswürdiger Fugenſatz, der, ganz eigenthümlich in ſeiner Durchführung, von allen Künſten des Kontrapunktes mit Geiſt und Laune Gebrauch machend, in heiterer, freier, ſiegesfroher Weiſe das Werk beſchließt.

Das niederrheiniſche Muſikfeſt zu Düſſeldorf.

Von **Oskar Paul.**

I.

Schon im Alterthum erkannte man, daß durch die Muſik die Sitten veredelt und verdorben werden könnten. Auch in der Jetztzeit möchte dieſer Grundſatz nicht zu beſtreiten ſein, indem man täglich die Erfahrung machen kann, welche moraliſche Folgen das Betreiben einer ſeichten, oberflächlichen Muſik und im

Gegensatz hiezu die Erkenntniß von mustergiltigen Tonstücken nach sich ziehen. Jene Art von musikalischem Zeitvertreib, den wir nicht anders denn als den Ruin der Kunst bezeichnen können, ist leider in manche Gegenden und Städte so tief eingedrungen, daß nur die äußerste Anstrengung von vielfach vereinigten Kräften dieser Demoralisation ein Ziel zu setzen vermöchte. Glücklich und gesegnet sind aber die Landstriche, wo die Erkenntniß edler Kompositionen in weiten Dimensionen Platz gegriffen hat, so daß sie nicht nur bei Fachmännern und musikalisch besonders Begabten zu weitern Fortschritten und höherer Begeisterung in Bezug auf die Kunst Veranlassung gibt, sondern sogar im Allgemeinen das Publikum auf einen erhabeneren, geistigeren Standpunkt führt.

Das Nieder-Rheinland gehört zu diesen gesegneten Gegenden, wo seit 1818, mit Ausnahme weniger Jahre, alljährlich große Musikaufführungen stattgefunden haben, die in letzterer Zeit gewissermaßen die Gestalt von edlen Volksfesten annahmen. Die Namen Mendelsohn, Schumann, F. Hiller, J. Rietz, Spohr, F. Ries riefen als die der Begründer, Leiter und Förderer dieser Feste Tausende von Menschen herbei, welche das Bedürfniß fühlten, aus dem unversiegbaren Quell klassischer Tonschöpfungen Begeisterung zu trinken. Und wahrlich — man muß es den Bewohnern des Nieder-Rheinlandes „nachsagen — sie haben sich für klassische Musik wahrhaft begeistert und die richtige Erkenntniß des Guten und Schlechten in Sachen der Kunst erlangt. Dies ist hauptsächlich die Wirkung der niederrheinischen Musikfeste, die durch ihren Einfluß auf die Bildung der Nieder-Rheinländer eine kulturhistorische Bedeutung erlangt haben, welche von andern Gegenden in ihrem ganzen Umfange richtig erfaßt und beachtet werden sollte.

Das vierzigste besagter niederrheinischer Musikfeste wurde in diesem Jahre am 24., 25. und 26. Mai zu Düsseldorf als das fünfzehnte in dieser Stadt gefeiert, nachdem man in den vierzehn vorhergehenden neben andern klassischen Meisterwerken von Händel, Haydn, Mozart, Mendelsohn ꝛc. die dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente und neunte Symphonie von Beethoven (letztere 3 Mal) zur Aufführung gebracht hatte. Das Programm dieses Festes hatte mit dem des im Jahre 1856 stattgehabten insofern eine Aehnlichkeit, als das Oratorium „Elias“ von Mendelsohn gerade so wie damals für den ersten Festtag bestimmt worden war. Die Generalprobe zu demselben fand am 23. Mai statt. Wir wohnten derselben bei, um uns von der Fähigkeit des in Deutschland noch unbekannten Dirigenten Hrn. Otto Goldschmidt zu überzeugen. Wir müssen gestehen, daß seine Direktion in der Probe einen weniger günstigen Eindruck machte, als es in der Aufführung selbst der Fall war. Mochte er wünschen, die Probe bald zu Ende zu bringen, oder lag es in seiner Disposition — wir wissen es nicht und können daher nur das Faktum berichten, daß sämmtliche Chöre ohne Ausnahme in einem zu schnellen Tempo genommen wurden. Die Probe gehört nun eigentlich nicht vor das Forum der Kritik; in diesem Falle mußte sie jedoch erwähnt werden, da einige Verstöße gegen das Tempo bei der Aufführung mit denen in der Probe verglichen zu dem Resultate führten, das dieselben zum Theil in der Auffassung des Hrn. Goldschmidt und nicht in seiner augenblicklichen Disposition zu suchen seien. Die Anwesenheit des Königs von Hannover machte die Wiederholung einzelner unsicherer Stellen unmöglich.

Die Aufführung des „Elias“ fand also am 24. Mai Abends 6 Uhr in der Tonhalle statt. Letztere faßt bequem mehr als 3000 Menschen, ist aber in Bezug auf ihre akustischen Verhältnisse nicht ganz glücklich angelegt. Die Spitzdächer sind allerdings bei größeren Konzertsälen für mächtige Tonmassen sehr günstig; hier stören jedoch die darunter befindlichen Balkenlagen ungemein die Ausbreitung der Tonwellen, so daß keine gleichmäßige Wirkung erzielt werden kann. Wir nahmen diese Ungleichmäßigkeit hauptsächlich in der Probe wahr, wo uns verstattet wurde, öfter die Plätze zu wechseln. In der Aufführung war uns einer der günstigsten Plätze zugewiesen, von wo aus wir den ganzen aufgestellten Tonkörper übersehen und in seiner vollständigen Fülle vernehmen konnten. Auf dem Programm war derselbe mit 937 Mitwirkenden verzeichnet; in Wirklichkeit mochte er kaum über 800 Personen zählen. Die Aufstellung desselben zeigte auf beiden Seiten einen besondern Chor und dazwischen das Orchester mit 57 Violinen, 22 Violen, 21 Celli, 14 Kontrabässen, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Klarinetten, 4 Fagotts, 6 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba und den Pauken. Eine solche Macht, in Verbindung mit der von Hrn. Musikdirektor Weber aus Köln gespielten Orgel, mußte natürlich auch bei zuweilen ungünstigen Verhältnissen eine nachhaltige Wirkung erzielen. Die Direktion dieser Massen hatte, wie schon bemerkt, Hr. Goldschmidt übernommen. Im Ganzen war dieselbe sicher, gewandt und voll

Energie. Man erkannte, daß Hr. Goldschmidt die Partitur genau studirt und sich jedes Nötchen eingeprägt hatte. Seine Auffassung entsprach jedoch, wie schon angedeutet, nicht immer seiner technischen Kenntniß. Besonders nahm er die Tempi der Ouvertüre viel zu schnell, deren erstes Tempo nach dem Metronom ♩ = 60 ist. Auch das Moderato ♩ = 92 war nicht richtig getroffen. Daher verlor die Ouvertüre die gehörige Würde und Kraft, welche Eigenschaften in dieser Ouvertüre ganz besonders zu berücksichtigen sind. Eben so dirigirte Hr. Goldschmidt den ersten, zweiten und letzten Chor des ersten Theiles viel zu schnell. Der letzte Chor namentlich verlor dadurch den Ausdruck gläubiger Dankbarkeit. Die übrigen Chöre dirigirte Hr. Goldschmidt zum größten Theile mit Ausnahme einzelner Stellen und der Choräle, in welchen letzteren die Fermaten zu kurz abgerissen wurden, in richtigem Tempo. Man kann übrigens, trotz der hier gerügten Schwächen, Hrn. Goldschmidt die Anerkennung nicht versagen, daß er ein nicht unbedeutendes Direktionstalent besitzt, welches nur noch der Uebung und Vervollständigung bedarf. Es müßten auch die überflüssigen Bewegungen mit der linken Hand und dem ganzen Körper unterbleiben.

Orchester und Chor folgten mit Liebe und Vertrauen dem Taktirstabe des Dirigenten, so daß in der technischen Ausführung wenig zu wünschen übrig blieb. Sopran und Tenor zeichneten sich von den Chorstimmen am meisten aus, indem wir in ihnen keine einzige Schwankung bemerken konnten. Der Baß zeigte sich am schwächsten; ihm fehlte öfters Reinheit der Intonation und glatte Ausführung in schnelleren Tonfolgen. Auch der Alt war nicht ganz frei von Unebenheiten.

Die grandiöse Partie des Elias sang Hr. Julius Stockhausen. Obgleich seine Stimme keine so bedeutende Fülle und Kraft zeigt, als sie vielleicht mancher Baß-Bariton aufzuweisen hat, so stellt er dennoch durch die Verwerthung seiner Stimmmittel nach technischer und geistiger Seite hin alle anderen Sänger in den Schatten. Die Aussprache im reinsten Hochdeutsch, die Tonbildung ohne alle Manier, die bis zum höchsten Gipfelpunkte gebrachte technische Fertigkeit in Bezug auf Verbindung der Töne: all' diese äußeren Eigenschaften eines vollendeten Meisters setzten Hrn. Stockhausen in den Stand, sein natürliches, tiefes Gefühl und seine künstlerisch durchdachte, echt musikalische Auffassung zur vollkommensten Gestaltung und Geltung zu bringen. Im ersten Theile des Oratoriums, wo Elias mehr dramatisch handelnd auftritt, wo er sich zeigt als das Werkzeug der Rache des Herrn, entfaltete Hr. Stockhausen gemäß dem Texte und den Intentionen des Komponisten einen feurig dramatischen Ausdruck, wie er beim Lesen der Partitur nicht schöner gedacht werden kann. Im zweiten Theile, wo die Seele des Elias „nach dem Herrn dürstet", wo „die Gnade Gottes nicht von ihm weicht" und „der Bund des Friedens nicht von ihm fallen soll", zeigte sich Hr. Stockhausen als Interpret der frommen Lyrik Mendelssohn's in wahrhaft bezaubernder Größe. — Kein Sänger sollte es unterlassen, diesen Meister zu hören und von ihm zu lernen, was „Singen" heißt.

Hrn. Stockhausen zur Seite stand Fr. Jenny Goldschmidt-Lind aus London, die ihre Sopranpartie fast mit gleicher Meisterschaft durchführte, wie jener die Partie des Elias. Die Jahre haben freilich die leichte Ansprache der hohen Töne etwas beeinträchtigt; die vollendete Schule und das richtige Erfassen der Aufgabe ließen jedoch diese in der Natur der Sache liegenden Mängel vergessen. Jede Periode nach Inhalt und musikalischem Ausdruck war durchdacht und machte auf den Zuhörer den Eindruck vollkommenster Befriedigung. Nur dürfte zu rügen sein, daß Fr. Goldschmidt einige Stellen nicht genau nach der Partitur sang. Allerdings waren es nur ganz geringe Abweichungen. Mendelssohn hat aber Alles so geschrieben, wie es gesungen werden soll, weder zu viel noch zu wenig, und der reproduzirende Künstler hat sich bis in's Detail nach dem produzirenden zu richten.

Hr. Gunz als Tenor ist an diesem Orte schon öfter rühmlichst erwähnt worden. Seine Partie an sich war natürlich im Verhältniß zur Partie des Elias bei Weitem undankbarer. Aber dennoch brachte sie Hr. Gunz so zur Geltung, daß man unwillkürlich zu Vergleichungen zwischen ihm und Stockhausen veranlaßt wurde. Er war es, der mit seinem ersten Recitativ (Partitur S. 45—46) in F-dur und mit der Arie (Part. S. 47) in As-dur das Publikum in eine warme Stimmung versetzte, die sich im zweiten Theile des Oratoriums bis zum Enthusiasmus steigerte. Die Schule des Hrn. Gunz hat außerordentlich viel Aehnlichkeit mit der von Hrn. Stockhausen; die Töne sprechen so leicht und natürlich an, die Verbindung der Register ist so gleichmäßig, daß Hrn. Gunz nach technischer Seite hin wenig mehr zu lernen übrig bleiben möchte. In Betreff der Auffassung steht Hr. Gunz ebenfalls weit über den meisten seiner Fachgenossen.

Hierin kann ihm jedoch Stockhausen noch als Muster dienen, und wir sind überzeugt, daß Hr. Gunz selbst diese Wahrheit erkennen und in ein paar Jahren auf unantastbarer Höhe stehen wird. Ehre dem Lehrer, Hrn. Eduard Hollub in Wien, der solch einen trefflichen, strebsamen Künstler gebildet hat. Er verdient es in Wahrheit, hier genannt zu werden, da ihm Hr. Gunz, wie er selbst sagt, Alles verdankt.

Frl. Philippine v. Edelsberg aus München zeigte in der Durchführung ihrer Altpartie ein vortreffliches Verständniß. Ihre umfangreiche und ausgiebige Stimme, die wir bei Besprechung des letzten Festtages weiter zu erwähnen Gelegenheit haben werden, war hier leider etwas belegt, so daß der technische Ausdruck nicht wenig behindert wurde.

Frl. Maria Büschgens aus Crefeld stand mit ihrer Sopranpartie weit hinter den andern Solisten zurück. Sie hat noch zu viel Technisches zu lernen, als daß sie dem geistigen Ausdruck hätte gerecht werden können. Ihre Stimme besitzt jedoch einen ganz angenehmen Timbre, so daß sie immer noch neben den übrigen Planeten, die sich um Stockhausen's Sonne drehten, als kleiner Trabant anzusehen war.

Im Orchester zeichneten sich der Flötist Hr. Leonard aus Brüssel und der Solocellist Hr. Wenigmann aus Aachen besonders aus. Ueber letzteren gewannen wir hier schon und namentlich am zweiten Festtage das Urtheil, daß er wegen der Fülle seines Tons und der Grazie seines Vortrages einen würdigen Platz unter den besten Cellisten unserer Zeit einnimmt. Seine Brüder bilden mit ihm das am Rhein sehr geachtete Streichquartett „Gebrüder Wenigmann".

Das Publikum war, wie schon erwähnt, am Schluß der ganzen Aufführung enthusiasmirt; auch wir setzten uns über die kleineren und größeren Verstöße hinweg und verließen, im inneren Herzen über die Liebe zu Mendelssohn's bestem Werke erfreut, die Tonhalle, um alte und neue Bekannte unter den aus fern und nah herbeigeströmten Künstlern und Kunstfreunden aufzusuchen.

Kopenhagener Theaterbericht.

Schluß der Saison. — Uebersicht der Leistungen.

E. L. — Am 31. Mai schloß die Theatersaison 1862—1863 für das hiesige königliche Nationaltheater und zwar mit der musterhaften Darstellung eines Scribe'schen dreiaktigen Lustspiels: „Liebesträume" und des Heiberg'schen Vaudeville „Nein", in dem sowohl Fr. Heiberg als Hr. Pfister, neben Hrn. Wiehe die ersten Größen der Bühne, sehr beliebte Rollen haben. Die dänische Nationalbühne ist noch immer ihres hohen Rufes würdig. Sowohl die hier übliche Spielweise, welche den Grundsätzen wahrer Kunstschönheit entspricht, als auch das klassische Ensemble dürften wohl allein auf dem Burgtheater in Wien ihres Gleichen finden, während das Berliner Schau- und Lustspiel, sowie das anderer deutscher Bühnen, unstreitig hinter ihr zurückstehen. Wenn wir jedoch freudig mit Bezug auf mehrere jüngere Talente einen großen Fortschritt im Geiste der alten Tradition anerkennen, so können wir doch nicht umhin hinzuzufügen, daß derselbe sich wesentlich auf das Lustspiel und bürgerliche Schauspiel beschränkt erweist, und daß die Armuth des Repertoirs im Fache des idealen Dramas, dem doch das Publikum hier noch großes Interesse entgegenbringt, und die daraus folgende Beschränkung des Bühnenpersonals auf minder hohe, weniger, ja oft gar nicht poetische Aufgaben, bei allem Fortschritt im Einzelnen, doch ein Herabsinken im Großen und Ganzen, zur Folge haben muß und auch schon gehabt hat. Nehmen wir jedoch einstweilen an, daß die Direktion darin weniger der eignen Neigung, als der Noth gefolgt ist, und daß mit dem zur nächsten Saison beginnenden Engagement des für das Heidenfach in seltenem Maße ausgerüsteten Wilhelm Wiehe, bisher auf dem Kasinotheater, in der Beziehung eine neue Zeit für die Nationalbühne beginnen wird. Nichts bringt das ideale Schauspiel mehr in Mißkredit, als wenn es, gleichsam nur gelegentlich, zum Probelappen für Debutanten hervorgesucht wird, nichts hebt es so sehr, als wenn es gleichsam unter dem Alltagsrepertoir die festlichen Wendepunkte bildet, wozu Publikum und Künstler von vornherein eine erwartungsvolle, gehobene Stimmung mitbringen und gleichsam beiderseits geistig geschmückt erscheinen. Um aber dem Volke doppelt bedeutsam zu werden, muß dieses sehen und auch an der äußeren Ausstattung und namentlich der Besetzung fühlen, daß das Beste auch von den Künstlern

und ihrer Leitung als solches betrachtet und hochgehalten wird.

Die dänische Nationalbühne gab in der verflossenen Saison 250 Vorstellungen, welche durch 83 Stücke ausgefüllt wurden. Darunter waren 3 Tragödien, 41 Schau- und Lustspiele, 13 Vaudeville, 14 Opern und Singspiele, 12 Ballets und Divertissements. Zwölf Stücke waren neu, darunter: „Ländliche Koketterie“ von Ch. Dickens (nur 2 Mal aufgeführt), und „Der Fechter von Ravenna“ von Halm (5 Mal), die übrigen waren größtentheils anonym und hatten wenig mehr Erfolg, eigentlich wenig minder Nichterfolg, als das Dickens'sche Stück. Fünf Vorstellungen erlebte ein Singspiel: „Eine Nacht zwischen den (norwegischen) Felsen“ Text von Hostrup, Musik von C. Hartmann, Sohn des ausgezeichneten Komponisten J. P. E. Hartmann, alleln die Kälte des Publikums und die Schwäche sowohl des Textes als der Musik verheißen ihm kein langes Leben. Komisch ist darin die Figur eines aus dem Leben gegriffenen deutschen Touristen und Doktors „im Schönen“, welcher mit seinen Hegel'schen Redensarten und seiner norddeutschen literarischen Verschrobenheit zu den einfachen norwegischen Naturkindern, die sich ihm gegenüber zur wirksamsten Neckerei aufgefordert fühlen, in draftischem Gegensatz steht. Es soll dem Verfasser theilweise der verstorbene Theodor Mügge dabei zum Modell gedient haben, und jedenfalls ist es eine komische Reminiß, wenn diese zur Strafe für seine nichts weniger als treffenden Gemälde norwegischen und dänischen Lebens nun nach seinem Tode als komische Figur auf den nordischen Bühnen herumspuken muß. Die deutschen stehenden Kraftausdrücke, als „ungeheuer“, „famos“ und ähnliche Redensarten, die den Nichtdeutschen so komisch auffallend sind, machen sich um so ergötzlicher, als die Rolle neben einigem gebrochenen Dänisch von Hrn. Pfister größtentheils in deutscher Sprache gespielt wird. Retten aber kann die Rolle das Stück doch schließlich nicht.

Das Ballet brachte als Novität die französische „Gisella“, welches 8 Mal aufgeführt wurde und von dem neuen Balletmeister Carey einstudirt war. Hr. Carey ist aber bereits wieder verabschiedet und wahrscheinlich kehrt Bournonville hieher von Stockholm zurück. Das Publikum wacht glücklicherweise mit Argusaugen darüber, daß die bisher bewahrte, einfache Kunstschönheit des Ballets nicht von jener Abart abgelöst werde, welche Kunstreiter- und Seiltänzerstückchen und unmoralische Erregung der Sinnlichkeit an die Stelle edler Schönheit stellt.

Von den übrigen Stücken waren 36 von dänischen Verfassern, 6 von Holberg, 6 von Heiberg, 5 von Herz, 4 von Hostrup, 1 von Hauch, 1 von Overskou. Unter den 21 fremden Stücken waren 3 Shakespeare'sche Lustspiele: „Much ado about nothing“, „What you will“ und „All's well that ends well“; 2 deutsche: „Der Fechter von Ravenna“ und Töpfer's: „Nehmt ein Exempel d'ran“; 1 italienisches, Goldoni's: „Un curioso accidente“, 1 älteres französisches, Molière's: „Schule der Frauen“, welches ungemeines Glück machte, und 14 von neueren französischen Verfassern. Unter diesen nennen wir als vorzüglich dargestellt die „Novellen der Königin von Navarra“, mit Michael Wiehe als Karl V. und Fr. Heiberg als Margarethe, und die „Biedermänner“ mit wundervollstem Zusammenspiel und meisterhaften Leistungen in fast jeder Rolle.

Im Lustspiel sind mehrere jüngere Kräfte, namentlich Hr. Pacy und die Damen Nielsen und besonders Frl. Smith, sowie die Soubrette Fr. Rosenkilde in anerkennenswerther Weise fast bis zur Vortrefflichkeit vorgeschritten, wogegen eine andere Dame Fr. Jacobsen in ihren Rollen minder genügt und namentlich in dem Stück: „Quäker und Tänzerin“, wo Michael Wiehe den Quäker vollendet spielt, als Tänzerin nimmer hätte verwendet werden müssen, da diese Rolle eine schöne, bedeutende, geistvolle Darstellerin voraussetzt.

Opern wurden an 69 Abenden gegeben, worunter die „Stumme“ und „Tell“ 29 Vorstellungen erlebten. In „Tell“ hatte Hr. Nyrop als Arnold seine dritte Rolle und errang einen Theil des als Achilles in Gluck's „Iphigenie in Aulis“ verlorenen Terrains zurück. Als „Tell“ trat ein Debutant auf, Hr. Döcker, welcher mehr durch eine ansprechende Persönlichkeit und maßvolles Spiel als durch feinen nicht ausreichend kräftigen Bariton wirkte. Derselbe hatte als zweite Rolle den Czaar in der Lortzing'schen Oper und versprach auch darin keine sehr bedeutende Zukunft. Die übrigen Opern waren: „Barbier“ (4 Mal), „Freischütz“ (2 Mal), „Don Juan“ (2 Mal), „Regimentstochter“ (4 Mal), „Figaro's Hochzeit“ (2 Mal), „Hans Heiling“ (2 Mal) und die Dupuy'sche Oper: „Jugend und Tollheit“ (7 Mal), endlich „Die weiße Dame“ (2 Mal)

Unter den Balleten erlebte das Bournonville-

sche, „Fern von Dänemark“, zwei Akte, seine fünfzigste Vorstellung. Bournonville führt uns in demselben ein paar reizende Bilder vor, wo das Erscheinen eines dänischen Kriegsschiffes im fernen Süd, die blonde dänische und die farbige Bevölkerung im Gegensatz und Verkehr, das Ankommen von Briefen aus der Heimat und das Erklingen gemüthvoller Nationalweisen auf dem fremdartigen, heißen, aber herzkalten und freiheitfeindlichen, Menschenrecht mißachtenden aber mit den Negertänzen ꝛc. zugleich komischen Hintergrunde einen tief poetischen Eindruck machten.

Wenn wir schließlich noch einen Blick über die Bühnensituation werfen, und an Kräften wie die beiden Wiehe, Fr. Heiberg, Pfister, Hultmann, Paetz, die Damen Smith und Nielsen denken, so hoffen wir auf eine gute Saison nächsten Winter. Der Direktor gebe nur große Aufgaben, das weckt schlummernde Kräfte und lähmt die bösen Geister des Bühnenlebens, aber man glaube nicht, daß das wahrhaft Große nicht gerade all der Festlichkeit in Auftreten und Ausstattung bedarf, womit man oft so verkehrt dem Richtigen glaubt verschwenderisch aufhelfen zu müssen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

5. — 11. Juni: „Werner“. — „Ein Attaché“. — „Wilhelm Tell“. — „Die Gönnerschaften“. — „Maria Stuart“. — „Ein verarmter Edelmann“. — Ein Mal (wegen einer Trauerandacht bei Hofe) geschlossen.

Den zwei Schiller'schen Stücken, welche in verflossener Woche das Repertoir des Burgtheaters schmückten, ist trotz der schönen Inuizeit ein auffallend starker Besuch zu Theil geworden und unsere Hofschauspieler haben beiden Vorstellungen ihren besten Willen, ihr eifrigstes Bemühen und so viel Talent, als jedem von ihnen zur Verfügung steht, zugewandt. Aus beiden vielbesprochenen Vorstellungen heben wir einiges Bemerkenswerthe hervor:

Vor Allem erfreute uns die Wahrnehmung, wie frisch und kräftig Hr. Wagner sowohl den Tell wie den Mortimer zur Geltung brachte. Hr. Wagner findet sich mit jeder Wiederholung besser in den einfachen Ton seines Schweizerhelden; als Mortimer aber wußte er namentlich die erste Scene mit Maria, dann die Begegnung mit Leicester lebenswarm und markig auszugestalten.

Als Stuart trat Frl. Wolter nach ihrem Urlaub zum ersten Male wieder auf und wurde freundlich aufgenommen. Gerne gestehen wir, daß nach dem noch ganz frischen Eindruck affektirter Verkünstelung, den uns Fr. Niemann bei ihrem Wiedererscheinen so unangenehm empfinden ließ, Frl. Wolter's temperamentreicher Naturalismus über die Maßen wohlthuend berührte. Das blitzt auf und erglüht momentweise, daß man sich der Ueberzeugung, einem wahrhaft künstlerischen Naturell gegenüber zu stehen, nicht erwehren kann. Viel weiter jedoch vermögen wir das Lob nicht auszudehnen, — da doch der Schiller'schen Stuart etwas mehr gebührt, als eine stimmungsvolle Wiedergabe ohne stylvolle Ausführung. In klassischen Rollen tritt die Mangelhaftigkeit von Frl. Wolter's schauspielerischer Erziehung eben am deutlichsten zu Tage. Der Anlauf ist immer kühn, oft schwungvoll, manchmal nur gut berechnet, die Geberde plastisch und ausdrucksvoll, die Deklamation hingegen fast in keiner Scene auch nur eine einzige Rede hindurch korrekt. Bald klingt ein störender Dialekt hindurch, bald überschnappt die Stimme, bald überprudeln sich die Worte bis zur Undeutlichkeit, bald raubt uns ein ungehöriger Klang, eine unbewachte Bewegung die schöne Illusion, in die wir uns durch einen schwungvollen Anfang versetzt fühlten. Alles in Allem genommen: es war eine höchst interessante Leistung, aber Frl. Wolter hat noch viel zu lernen, ehe sie dieselbe wird stylvoll harmonisch ausfüllen können. Daß man aber auf der Gastspielhetze dergleichen nicht lernt, das beweisen die berühmten Virtuosen-Schauspieler der deutschen Hoftheater, und Frl. Wolter hat vorläufig von ihrer Reise hauptsächlich nur eine noch ziemlich fühlbare Ermüdung mitgebracht.

Aus den übrigen bekannten Leistungen läßt sich in erster Reihe der alte Attinghausen des Hrn. Anschütz und auch dessen Shrewsbury, ferner der Geßler und Leicester des Hrn. Gabillon hervorheben. Das Ensemble war in beiden Vorstellungen ein sehr befriedigendes und auch jeder Einzelne trachtete mit seiner Rolle das Möglichste zu leisten, was freilich hin und wieder einem sich Hervordrängen etwas ähnlich sah.

Die Ausstattung im „Tell“ ist seit jeher jammervoll, — siehe: Rütli, Regenbogen, See, „hohle Gasse“ u. s. w. Der Gesang zu Anfang des Stückes verunglückte diesmal gänzlich.

An der Wien.

6. Juni: Zum ersten Male: „Der Tugendpreis“, Posse mit Gesang in 3 Akten nach Thibaut's „Demoiselle de Nanterre“ von A. Bergen.

G. — Da Mr. Cancan an der Wien einmal Zug- und Kassastück ist, so wäre ein Verwundern über das Einlangen alles dessen, was von seiner Verwandtschaft ihm noch nachfolgen kann, nicht mehr recht am Platze. Warum, dürfte man dort meinen, soll's bei uns nicht eben so flott hergehen, als z. B. am Kanal? Der „Cancan“ hat den Reigen würdig begonnen, und der „Tugendpreis“ schließt sich als pikanter Kaviar für Gourmands von Fach würdig an ihn an. Ein um den Tugendpreis konkurirendes unwüchsiges Landmädchen plötzlich in der Stadt, in der Gesellschaft von Lebemännern und Ballerinen ist natürlich ein so lustiger Vorwurf, daß es Schade wäre, sich eine solche Gelegenheit entgehen zu lassen, und man braucht daher wohl kaum erst zu versichern, daß dabei Alles auf den Kaviar hinausläuft. Wem die Situationen etwa nicht gewürzt genug wären, der erhält durch handgreifliche Witze, welche, wie es schien, namentlich von Frl. Gallmeyer durch eigene Privat-Späßlein vermehrt wurden, erwünschte Nachhilfe. Will man sich gerade an alles dies nicht stoßen, so läßt sich über die Mache der ersten zwei Akte vorwiegend nur Günstiges sagen. Die Situationen bieten ziemliche Mannigfaltigkeit, raschen Wechsel und leidliche Motivirung. Der dritte Akt aber spielt ungefähr die Rolle eines fünften Wagenrades, und da er, um denn doch wenigstens ein äußeres Erforderniß eines Aktes zu haben, hübsch lang ist, so reicht er gerade hin, um das Gute seiner beiden Vorgänger vergessen zu machen. Zu allem Ueberfluß muß er den aller Natur und Wahrheit vor den Kopf stoßenden Abschluß enthalten, den unmöglich jemand, und am allerwenigsten ein Wiener glauben kann. — Ob daran, daß die an der Handlung betheiligten Personen in Sommertoilette herumlaufen, trotzdem sie mitten im Fasching stecken, die Lokalisatorin oder die Regie mehr Schuld trägt, ist zu entscheiden natürlich nicht unsere Sache. Uns genügt, darauf aufmerksam gemacht zu haben.

Daß die Rolle der Titelheldin ihrer Vertreterin, Frl. Gallmeyer, wie auf den Leib geschrieben war, unterliegt nach Obigem keinem Zweifel. Alles, was sich in derselben zu Nutz und Frommen der Verehrer des Cancans verwerthen ließ, wurde mit Wonne zu Kapital gemacht. So prächtig nun dabei auch die Ungelenkigkeit und Verblüfftheit des Landmädchens und andererseits die possierliche Freude derselben über die Metamorphosirung beim Ballet zur Darstellung kamen, so mußte sich doch durch mannigfache Beigaben, die selbstverständlich ihre Wirkung nicht verfehlten, wie z. B. durch das stets pikant angebrachte „Ich muß nur lachen“ und „Ich muß schon wieder lachen“, das Bauernmädchen eine viel stärkere Gallmeyerisirung gefallen lassen, als dies gerade nothwendig gewesen wäre und als wir es billigen können. — Die Wirthschafterin fand in Frl. Herzog eine würdige Vertreterin. Die männlichen Hauptrollen wurden durch die HH. Friese, Swoboda, Blasel und Jäger genügend dargestellt. Nur trug der erstgenannte oft etwas gar zu grelles Possen-Kolorit auf, wodurch namentlich Hr. Swoboda, der sich mäßigte, in den Hintergrund gedrängt wurde

In dem vorhergehenden Schwank „Ahn'l und Ahn'l“ hatte Frl. Kahler die Rolle der Rosel übernommen und kopirte in den Verkleidungsscenen Frl. Schiller, die am Carltheater diese Rolle inne hatte, mit leidlichem Erfolg. Das übrige Spiel war jedoch ziemlich matt.

Thaliatheater.

7. Juni zum ersten Male: „Der Frosch im Stadtpark zu Kwang-kiang-fui“. Burleske mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen und einem Vorspiel, frei nach dem Englischen. (Hr. Klischnigg a. G.)

G. — Klischnigg ist wieder da und hat, um seine allzeit getreuen Josefstädter und Lerchenfelder zu überraschen auch eine Bereicherung seines Repertoirs mitgebracht: er gibt, freilich nur als Assistente, jetzt auch einen Frosch; eine Rolle, wozu ihm seine langjährige Affen-Karriere ausgiebige Vorstudien bot. Das Machwerk aber, wozu dieser Klischnigg'sche Fortschritt Hrn. K's Muse begeistert hat, wird weder eine Bereicherung, noch ein Fortschritt sein wollen. Wenn auch Niemand an eine Thierkomödie bedeutende Anforderungen stellen wird, so ist doch ein größerer Blödsinn, als das in Rede stehende Ding nicht leicht denkbar. Ueber einen Gelegenheitsscherz jedoch, der eben nichts Anderes sein soll, als der Rahmen, innerhalb dessen Hr. Klischnigg seine pithekologischen Kunststücke anbringen kann, wollen wir nicht lange zu Gericht sitzen, und lieber zum Gast selbst übergehen. Da die vorgerückten Jahre ihm die Entfaltung körperlicher Gewandtheit nicht mehr in dem Maße gestatten als in früheren Perioden, so verlegt er sich mehr auf die Malerei des vierhändlerschen See-

leuchtendes, wovon er freilich wieder nur einige Züge, wie die Neugierde, Genäschigkeit, den Ausdruck der Freude und die sprichwörtliche Affenliebe zur Anschauung bringt, gerade das aber, wofür der Name des Affen zum Schiboleth geworden ist, die Nachahmungssucht, wahrscheinlich als etwas zu Bekanntes, vermissen läßt. Von den einheimischen Bühnenmitgliedern hatte höchstens Hr. Jungwirth als Kouplet-Sänger Gelegenheit einigermaßen auf sich aufmerksam zu machen.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Vor den Ferien. Birch-Pfeiffer-Jubiläum. Frl. Couqui. Novitäten.) Im k. Schauspiel sollte, wie bereits angezeigt war, Frl. Laugenhaun als Gretchen in Goethe's „Faust" gastiren; dieselbe ist jedoch nicht eingetroffen, und wir haben in Folge dessen nur noch zwei Vorstellungen vor den Ferien: „Minna von Barnhelm", und am 13. Juni zum 50jährigen Kunstjubiläum der Fr. Birch-Pfeiffer: „Die Grille" mit Frl. A. Taglioni in der Titelrolle. Die k. Schauspieler und Schauspielerinnen werden der Fr. Birch zu ihrem Jubeltag durch eine Deputation ein Gedenkblatt überreichen lassen, in dessen Mitte sich ein ihre schauspielerische wie schriftstellerische Wirksamkeit beschreibendes Gedicht von Hrn. Dürinyer befindet, das von den Kollegen und Kolleginnen der Gefeierten, die sich in Mollen Birch-Pfeiffer'scher Stücke haben photographiren lassen, unrahmt ist. Von einem gemeinschaftlichen Festmahl scheint es abgekommen zu sein.— In der Oper Gäste: Frl Spohr aus Hamburg als Margarethe und Agathe; Hr. Neumann aus Wien als Peter („Czaar und Zimmermann"). — In der Wilhelmstadt hatten die Novitäten „Lea für Rahel" und „Ihr Retter" matten Erfolg. Frl. Couqui sprang mit kühnem Aplomb aus dem Opernhause auf Deichmann's Parkttheater und nahm bei diesem Finge noch ihren Bruder mit, den die feurige Tänzerin dort zu ihrem Partner ousersehen hat. Die 200ste Vorstellung von Offenbach's „Orpheus" fand noch Besuch und Beifall. — In der Victoria gastirten einmal zum Benefice des Regisseurs Hrn. Grabowsky: Fr. v. Bärndorf (Donna Diana) und Hr. Brüning aus Petersburg als Hippe („Guten Morgen, Herr Fischer!) Neu: „Ein Herr und eine Dame"; „Die schöne Lewi" (ziemlich gefallen). — Bei Wallner: „Eine Wolkenreise" (durchgefallen); „Der betrogene Betrüger" oder: „Verspekulirt". Auch konzertirt daselbst als „Naturflötist" Hr. Wechsung aus Petersburg. — In der Vorstadt traf der alte Rhasoverus Heimann Levy-Gödemann wieder auf einige Tage ein, und zeigt uns das mitleidswerthe Bild einer verkommenen Einseitigkeit.

G. F. S. **Graz.** (Fr. Gustavi's Gastspiel.) Der 2. Juni brachte unserer Bühne in Fr. Gustavi, welche, nachdem sie in Olmütz und Brünn mit Beifall als Anfängerin in der schweren Schauspielkunst debütirt, im „Glas Wasser" als Herzogin von Marlborough erst zum siebenten Male die Bühne betreten, eine neue und anmuthige Erscheinung, wobei es nur zu bedauern ist, daß sie sich uns nur vier Mal zeigen wird. Sie bewährte sich in dieser ihrer ersten hierortigen Darstellung schon als eine gute, talentirte, verständige und ziemlich sichere Schauspielerin, die es versteht die Linien eines Charakters klug und bedächtig zu zeichnen, und auch meist bühnengerecht durchzuführen. Ihre Gestalt ist schlank, geschmeidig, ihr Organ gefällig, wohltönend, im ganzen Hause deutlich vernehmbar; ihre Rede ist korrekt und ihre Sprache frei von jedem Dialekte; doch ist es vorzugsweise eine gewisse distinguirte, von gewöhnlichem hohlem Theaterpathos reine Deklamationsweise, welche diese Frau auszeichnet. Sah sie als Pompadour zu jung aus, wie Manche meinten, und erschien sie in der Rolle der Herzogin wieder als viel älter, denn eine achtundzwanzigjährige Frau, die sie eben ist, so war daran, das sah man deutlich, nur die Ungeübtheit in der Art der Anwendung der Schminke schuld. Was auf das ganze Publikum den wohlthuendsten Eindruck machte und es zu großem Beifall bewog, das ist eine gewisse Vornehmheit in der ganzen Erscheinung, ein feines und doch durchaus natürliches Benehmen. Dieser Umstände und der anerkennenswerthen Leistung wegen wurde ihr auch der verdiente Beifall durch wiederholten lebhaften Applaus und viermaliges Hervorrufen zu Theil. — Bei ihrem zweiten Auftreten als Pompadour in Brachvogel's „Narziß" am 5. d. M. überraschte sie uns durch die bei einer Anfängerin seltene Sicherheit und Leichtigkeit, mit der sie die Schwierigkeiten der Rolle anständig überwand, und bewährte sich auch diesmal als gebildete, denkende und feinfühlende Frau, die selbst eine Königsbuhlerin mit jener weiblichen Zartheit wieder zu geben verstand, welche die Kunst gebietet, die selbst das Gemeine bis zu einem gewissen Grade zu veredeln die Aufgabe hat; auch nach dieser Darstellung wurde sie wiederholt und lebhafter als das erste Mal, am Ende zweimal hervorgerufen. Daß bei einer Anfängerin Manches nicht so wie bei einer vollendeten Künstlerin sein kann, daß die sichere und feste Zeichnung der Charaktere nur mit der Zeit und durch längeres Studium kommen kann, daß die Debutantin noch viel zu lernen hat, versteht sich wohl von selbst, ohne daß wir es besonders hervorzuheben brauchen. So viel steht aber schon jetzt fest, daß man Fr. Gustavi eine Zukunft als Schauspielerin in Aussicht stellen kann.

F. **Prag.** (Gastspiele. Repertoir. Konzert.) Das Interesse unseres Theaterpublikums wird gegenwärtig fast nur durch Gastspiele jeder Art angeregt, die sich in rascher Folge aneinander reihen. Das heimische Personal ist dadurch zu einer meist unwillkommenen Ruhe verurtheilt, und besonders die Oper befindet sich in einem Zustande völliger Stagnation, worau hauptsächlich die hartnäckige Indispositon der HH. Bachmann und Bernard Schuld ist. Das einzige Bemerkenswerthe auf diesem Gebiete ist noch das fortgesetzte Debut des Hrn. Franke für das Fach des zweiten lyrischen Tenors; seine weiteren Leistungen nach dem Lyonel, — Max im „Freischütz" und der Steuermann im „Fliegender Holländer" — (2 Mal), bewährten die Vorzüge seines Organs ebensowohl,

wie seinen Mangel an Sicherheit in Spiel und Gesang. Die letztgenannte Wagner'sche Oper, seit dem Abgange der Fr. Dustmann zum ersten Male wieder gegeben, erhielt in der schwierigen Hauptpartie durch Fr. Kainz-Prause (Senta) und Hrn. Hardtmuth (Holländer) eine entsprechende Besetzung; doch vermögen wir in der Wiederaufnahme dieser höchst unmelodiösen und lärmenden Oper, die auch die besten Stimmen ruiniren muß, keinen Gewinn für das Repertoir zu entdecken. — Im Schauspiele trat nach dem zwecklosen Gastspiele des Hrn. Henrion, in welchem er u. A. eine selbstverfaßte Novität von mäßigem Werthe: „Junge Eheleute", gebracht hatte, Frl. Ida Pellet, Mitglied des Berliner Hoftheaters, am 7. d. M. als Jungfrau von Orleans auf, der sie bisher die „Waise aus Lowood" folgen ließ. Eine schöne Erscheinung, ein höchst klangvolles Organ, eingehendes Verständniß und durchaus selbstständige Auffassung sind die Hauptvorzüge der Gastin, nur war bei der Darstellung der Jungfrau von Orleans der gedehnte, an das Monotone streifende Vortrag hochpathetischer Stellen zu tadeln, welcher freilich bei der Waise wegfiel. Das Fräulein fand bei dem hiesigen Publikum eine ehrenvolle Aufnahme. Gleichzeitig ist das Gastspiel des Frl. Friedberg, erster Solotänzerin vom Hoftheater in Petersburg, und des Hrn. Calori, Solotänzers vom Hoftheater in Wien, welche bisher in „Giselle" (2 Mal) einen glänzenden Erfolg hatten. Frl. Friedberg entwickelt in der Technik eine bedeutende Gewandtheit, der freilich oft die Grazie weichen muß; ihre wimsche Darstellung hat viele gelungene Momente. Hr. Calori ist ein ausgezeichneter Tänzer, dessen Leichtigkeit in der Ausführung der schwierigsten Pas ebenso zu bewundern ist, wie auch seine begleitende Aktion allen Anforderungen entspricht. Bei der sekundären Bedeutung unseres heimischen Ballets erweckt dieses Gastspiel ein besonders lebhaftes Interesse. — Das Neustädter Theater brachte nach dem Abgange der drei Zwerge einige größere Novitäten, sämmtlich ohne durchgreifenden Erfolg, nämlich „Er ist Baron" von R. Hahn, das Volksstück „Fesche Geister von anno — dazumal" von Berg und die Posse „Der Billeteur und sein Kind" von Kaiser; am meisten gefiel noch das zweite der genannten Stücke, es besitzt eine viel festere Grundlage, als „Zwölf Uhr", hat einige gute Kouplets, wimmelt dagegen von Zweideutigkeiten. Das meiste Verdienst an der Aufführung desselben hatten die HH. Eichenwald und Frank. — Schließlich erwähnen wir der beiden Konzerte, welche die Gebrüder Doppler, vom Hofoperntheater in Wien, am 3. und 5. d. M. im Landestheater gaben. Die beiden Künstler zeichnen sich durch korrekte, saubere Ausführung, sowie durch eine namentlich im Piano äußerst wirksame Spielweise aus, welche sich aber stets von bloß virtuoser Bravour fern hält. Das Publikum zeichnete das künstlerische Brüderpaar durch lebhaften Beifall aus.

Kleine Chronik.

Die Londoner Opernsaison dreht sich im gewohnten Kreise abgedroschener, theils italienischer, theils italienisirter Opern. Frl. Artôt singt die Regimentstochter und die Traviata, Frl. Fioretti die Martha, Frl. Patti die Leonore im „Troubadour" und die Rinetta in der „diebischen Elster", u. s. w. In letzterer Oper singen noch die HH. Faure, Ronconi, Neri-Baraldi und Tagliafico. Als Novität brachte Her Majesty's Theater: „Un ballo in Maschera" von Verdi, unter Mitwirkung der Damen Tietjens, Trebelli, Volpini, der HH. Giuglini, Delle Sedie und Gassier. Auch ein neues Ballet: „Bianchi e Neri" von Rota ist kürzlich gegeben worden.

Berlioz's neue Oper „Les Troyens" wird bei Beginn der nächsten Theatersaison im Pariser Théâtre Lyrique zur Aufführung kommen, und zwar in der Hauptrolle (der Königin von Carthago) besetzt durch Fr. Charton-Demeur, die man für gut befunden hat eigens zu diesem Zweck zu engagiren. Nach den „Trojanern" bringt dieselbe Bühne die neueste Oper von Gounod unter dem Titel: „Mireille". Der Text zu dieser letzteren ist von Hrn. Mistral und spielt in Spanien.

Zwei neue Theater in Mailand werden auf Aktien gleichzeitig erbaut werden. Das eine in der Via del Giardino an der Stelle, wo bisher eine Kirche stand, das andere bei der Brücke der Porta Ticinese; ersteres soll den Namen der Ristori tragen, die sich mit dem meisten Gelde daran betheiligte, das zweite den des größten italienischen Schauspiele s, Gustavo Modena.

Adelaide Ristori's nächste Gastspiel-Route ist folgende: Von Mailand, wo sie jetzt ist, nach Vicenza, Paris und London, dann nach Ungarn, im November nach Deutschland, hierauf nach Spanien, um schließlich in Rom, der Heimat ihres Gatten, des Marchese Capranica del Grillo, ihre Künstler-Laufbahn zu beschließen. Seit ihrem letzten Aufenthalte in Deutschland hat sie neunzehn neue Rollen in ihr Repertoir aufgenommen und sich mit einer ganz neuen Gesellschaft umgeben, welche mehrere bedeutende Talente enthalten soll.

In der musikalischen Gesellschaft zu Köln ist unlängst Hr. M. v. Asantschewsky aus Moskau zum ersten Male als Komponist und Klavierspieler vor die Oeffentlichkeit getreten. Er spielte mit großem Erfolg seine bei A. Dersfel in Leipzig erschienene Cellosonate, bei deren Vorführung ihm der Cellist Hr. Alexander Schmit aus Köln als würdiger Partner zur Seite stand. Ebenso errang der Komponist mit dem Vortrage seiner in derselben Verlagshandlung erschienenen Klavierstücke rauschenden Beifall.

Der treffliche Musik-Statistiker v. Kâchl hat dieser Tage in Salzburg in der Versammlung der „Gesellschaft für Landeskunde" einen Vortrag über seine Reise in den Orient gehalten.

Die öffentliche Pachtausbietung von Theaterlogen scheint in Graz üblich zu sein. Letzter Tage ist daselbst eine solche vakant gewordene Loge um den „Ausrufspreis" von 600 Gulden „erstanden" worden.

Lokales.

Ein Brand hat das Kaitheater in der Nacht vom 9. auf den 10. Juni in einen Schutthaufen verwandelt. Das Feuer wurde bald nach 10 Uhr bemerkt, hatte aber zu dieser Zeit bereits im Innern des Gebäudes eine solche Ausdehnung angenommen, daß an eine Rettung des letzteren nicht mehr zu denken war. Um 2 Uhr standen von dem ganzen Hause nur noch seine Schornsteine, wovon der eine durch Sturmböcke umgestürzt wurde und der andere von selbst einfiel. Die Gluth war eine so gewaltige, daß die Hitze jenseits des Donaukanals unerträglich gewesen sein soll, und das die Gossen der angrenzenden Stadttheile fast zur Tageshelle erleuchtet waren. Die Spritzen wurden ausschließlich zum Schutze der zunächst liegenden Häuser benützt. Mit dem Hause ging auch das ganze Inventar, namentlich die Bibliothek, Garderobe, Dekorationen, Requisiten zu Grunde. Eine Wertheim'sche Kasse wurde bei Zeiten gerettet. Der Gesammtbetrag, mit welchem das Gebäude bei fünf verschiedenen Gesellschaften versichert ist, soll 60,000 fl. betragen. — Ueber den Entstehungsgrund des Feuers ist nichts Gewisses bekannt. Daß die zunächst liegenden Häuser nicht gleichfalls ein Opfer des Elementes wurden, ist nur der vollkommenen Windstille zu verdanken. Die „Presse" mocht darauf aufmerksam, daß sie bereits im Mai 1860 auf die Gefährlichkeit eines solchen Rathhauses energisch hingewiesen habe. Wir können hinzufügen, daß sich die „Recensionen" den Protesten des genannten Blattes nicht minder energisch angeschlossen haben, da eine bezügliche Notiz auf S. 296, Jahrg. 1860 mit den Worten schließt: „Wir hoffen, Hr. Direktor Treumann werde die Kassandrastimme der „Presse" beachten, die gegen die Errichtung des hölzernen Theaterrostes an der Stelle der eben demolirten trojanischen Bosteimauern nachdrücklichen Protest erhoben".

Ueber die Intième-Verhältnisse des Burgtheaters hat die „Wiener Zeitung" in ihrem Abendblatt vom 6. d. M. einen offiziösen Artikel veröffentlicht, der in den betheiligten Kreisen bereits vielfach erörtert wird. Wir werden auf diese Spezialfrage nächstens ausführlich zu sprechen kommen. Wir hätten indessen geglaubt, daß diejenigen, welche jenen Artikel inspirirt haben, besser daran gethan hätten, nicht mit diesem Aenderungsantrage allein jetzt hervorzutreten, wa van der neuen Hoftheater-Verwaltung Reformen von ganz anderer Bedeutung mit Recht erwartet werden. Sehr richtig ist die bezügliche Muhnung des „Batschafters": man möge doch vorerst auf eine Vermehrung der Tageseinnahme durch die so dringend nothwendige Revision der Freikarten bedacht sein. Wir schließen uns dieser Ansicht unbedingt an und bemerken zur weiteren Orientirung des Publikums, daß im Burgtheater allabendlich zwischen 80 und 130 Haus-, Haf- und sanftige Freibillete van Seite des Obersthämmeeee Amtes in Anspruch genommen werden, eine stehende Schmäleerung der ohnehin nicht reichlichen Einnahmsquellen des Hofschauspiels, welche, wie alle Verfügungen des genannten Behörde, sich jeder wirksamen Kantrole vallständig entzieht.

Der neue Oberstkämmerer ist dieser Tage feierlich installirt worden. Nach Ablegung des Eides in die Hände des Kaisers stellte der Oberstjhafmeister Fürst Liechtenstein dem neuernannten Würdenträger die sämmtlichen ihm von nun an unterstehenden Beamten vor, — unter letzteren auch den Direktor des Burgtheaters (der des Operntheaters ist abwesend) und die Regisseure beider Hofbühnen. In seiner Ansprache betonte Fürst Auersperg nebst seinem guten Willen auch befanders den Umstand, daß er bis jetzt den künstleisichen Angelegenheiten fern gestanden sei.

Ein Modell des Scala-Theaters in Mailand, angefertigt vom Maschinen-Direktor dieser Bühne, Giuseppe Ronchi, ist in den Sperl-Lakalitäten zur Besichtigung ausgestellt. Es ist aber viel weniger das, was es sich nennt, als das Modell einer ganzen Reihe von Verbesserungen, die Hr. Ronchi, und mit ihm wohl sämmtliche Theaterbesucher, bei den Bühnen eingeführt wünschen. Diese Verbesserungen betreffen vor Allem die Kaulissen, die nach dem Projekt nicht von seitwärts eingeschoben, sandern zum Schnürboden herabgelassen würden, die Bühne selbst, auf welcher durch darunter angebrachte Maschinen alle möglichen Verseßstücke, Requisiten die bis jetzt herbeigetragen werden müssen, sich aus ihr selbst, erheben, den Plafond, der zur Verstärkung der Akustik eine mäßige Wälbung erhielte, und die Beleuchtung des Zuschauerraumes durch Einhüllung des Lüsters in einen nach unten zu geschlassenen Glaszylinder. Dazu kommt noch ein Pumpwerk, wodurch ein im Innern ausbrechendes Feuer leicht gelöscht werden könnte, und ein Mechonismus, der es möglich mocht, den Zuschauerraum in wenig Minuten mit der Bühne in ein Niveau zu bringen und in einen großen Saal zu verwondeln.

Die Enthüllung des Beethoven-Denkmals auf dem „Beethoovengang" zwischen Heiligenstadt und Gainzing findet am 15. d. M. Nachmittag um 4 Uhr statt. Dem Akt selbst geht die Abfingung einer von Bauernfeld gedichteten und vam Hofkapellmeister Rondhartinger kampanirten Kantate, eine Festrede van L. A. Frankl, gesprochen vom Hofschauspieler Förster, und die Uebergabe der Widmungs-Urkunde vorher. Am Abend desselben Tages beschließt die Feier im Kugler'schen Parkfolon in Heiligenstadt um 7½ Uhr ein Festkonzert, dessen Erträgnis zur Deckung noch unbedeckter Auslagen und zur Erhaltung des Beethavenplatzes bestimmt ist. Sein Programm enthält folgende Nummern: Prolog von Weilen, gesprochen vam Hofschauspieler Lewinsky; Quartett zur HH. Hellmesberger, Durst, Röver und Dabyhal; Chor, vorgetragen vam Männergefangvereine; „Beethaven's Kirmeß", Gedicht van L. Foglar, gesprochen von Frl Auguste Miller Duo, vorgetragen von den HH. Hellmesberger und Röver; Chor des Männergesangvereines.

(Berichtigung.) **Bei dem von Hrn. Haus Max mitgetheilten Aufsatze:** „Zur Geschichte des russischen Theaters" (Nr. 19 und 20 d. J.) ist die Quellenangabe vergessen worden. Vgl. F. Bodenstedt: „Aus Ost und West". Berlin, 1861.

Briefkasten. T. — 13 Juni: e . . x hier, q in München und i in Stuttgart. Erhalten — E. L. in Kopenhagen: Wird brieflich beantwortet. — Dr G. F. S in Graz, O. P. in Leipzig: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 26. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 28. Juni 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann

Inhalt: Die Honorare der dramatischen Dichter. — Ernst Pauer's historische Konzerte in London. — Die k. Bühnen in Berlin; Uebersicht und statistisches Verzeichniß. — Marr's Gastspiel in Stuttgart. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Struensee“, „Cladigo“, „Der zerbrochene Krug“.) — Korrespondenz-Nachrichten (Pest). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ueber die Honorare der dramatischen Dichter,

mit Hinblick auf die neuerdings angeregte Tantieme-Frage.

+ — Die in dem Abendblatt der Wiener Zeitung vom 6. Juni d. J. angeregte Frage, ob es nicht im Interesse der Dichter liege, die bestehende Tantieme-Ordnung zu modificiren, ist seitdem in der Presse von vielen Seiten beleuchtet und diskutirt worden. Es dürfte nicht überflüssig sein, auch in diesen Blättern einige unparteiische Erwägungen dieser für die Dramendichter so wichtigen Angelegenheit, sowie einige Mittheilungen über die Honorirung dramatischer Produkte überhaupt niederzulegen.

Es ist eine alte, oft und leider unnütz wiederholte Klage, daß die literarische Produktion in Deutschland nicht bezahlt wird wie in den Nachbarländern. Ohne die Honorare anzuführen, die Lamartine und Victor Hugo, Bulwer und Currer-Bell für ihre Werke beziehen, weisen wir nur auf die in Frankreich längst bestehenden Gesetze über die droits d'auteurs hin, welche alle Bühnendirektionen Frankreichs verpflichten, von Lust- und Trauerspielen den 10procentigen Antheil der Gesammteinnahme, bei Opern dieselbe an den Komponisten und Librettisten proportional vertheilte Tantieme allabendlich zu deponiren. So gewähren dem französischen Dramatiker einige dem Repertoir erhaltene Bühnenwerke eine dauernde Lebensrente, und die Einnahmen Scribe's und Dumas' lassen sich hienach wohl ungefähr ermessen!

Wie aber verhält es sich bei uns? Wir wollen vor Allem die dramatischen Produkte in's Auge fassen. Bis zur Einführung der jetzt an den Hofbühnen von Wien, Berlin und München üblichen Tantieme-Ordnung wurde ein Bühnenstück an allen Theatern Deutschlands mit einem einmaligen Honorar bezahlt, welche langjährige Gepflogenheit oder persönliche Rücksichten gewisser Direktionen für gewisse Autoren zu bestimmen pflegte. Von dem höchsten Ausmaß von hundert Dukaten (am Hofburgtheater) sank dieses Honorar durch die mannigfaltige Skala der größeren und kleineren Hofbühnen, der größeren und kleineren Stadttheater, der Provinz- und Wanderbühnen bis auf circa 5 fl. herab, welchen Ehrensold dem Dichter zu entrichten manchesmal nur der Ehrlichkeit der Direktion anheimgestellt war. Die Mühe, kleinere Beträge einzutreiben, die fruchtlose Anstrengung, säumige Direktionen zur Zahlung zu bewegen oder betrügerische zum Recht zu zwingen, veranlaßten viele Dramatiker, ihre Werke an einen sogenannten Theateragenten oft für die mäßigsten Pauschalsummen zu verkaufen. Auf letztere Weise oder durch Selbstversendung zu Markt gebracht, gab manches vielverbreitete Drama seinem Verfasser etwa 2—300 fl. Totalertrag; über die Summe von 1000 fl. dürfte sicher zu einer Zeit, in welche die fruchtreichste Pro-

duktion Grillparzer's, Halm's, Bauernfeld's, Gutzkow's und Anderer fällt, sich der Ertrag eines noch so glänzend aufgenommenen dramatischen Werkes niemals verstiegen haben. Vergleicht man dieses Honorar dramatischer Produktion mit den Honoraren dramatischer Darsteller, selbst jener früheren Periode, so wird das Mißverhältniß zwischen beiden wohl grell genug in die Augen fallen.

Endlich im Jahre 1847 geschah durch Franz v. Holbein und Theodor v. Küstner der erste Schritt zur Verbesserung dieses Uebelstandes. Beide, Leiter der ersten deutschen Hofbühnen, zu Wien und Berlin, entwarfen die Tantieme-Ordnung, welche dem Verfasser eines Dramas, je nachdem es den Spielabend füllt, einen zehn-, sechs- oder dreiprocentigen Antheil der Bruttoeinnahme zuweist, und empfahlen diese Vorschrift allen deutschen Bühnen zur Annahme. Sie wurde zunächst in Wien, Berlin und München mit Genehmigung der Hofbehörden eingeführt und bis heute daselbst in Kraft erhalten. Keine andere Hofbühne Deutschlands ist diesem Beispiel gefolgt; nur die beiden Hamburger Theater und die Wiener und Berliner Vorstadtbühnen haben den Verfassern willkürliche, durch kein Gesetz geregelte Procental-Honorare eingeräumt.

Indessen gestalteten sich die Einnahmen der dramatischen Dichter nun doch etwas günstiger. Wenn das Münchener Theater auch durch die seltene Wiederholung selbst der beifälligst aufgenommenen Werke nur ein sehr mäßiges Tantieme-Erträgniß abwirft, so überstieg doch der Ertrag eines in Wien oder Berlin erfolgreich gegebenen Bühnenwerkes das Drei- oder Vierfache der früher üblichen Honorare. Ja die Tantieme einer dieser Bühnen übertraf oft die Summe der Honorare von sämmtlichen andern deutschen Bühnen. Im Gegensatz blieb bei erfolglos aufgeführten Dramen der Tantieme-Antheil sehr gering und in logischer Folge wurde die Ertragsfähigkeit für die Theaterkasse der Maßstab des Ertrages für den Dichter. Die Ausgabe-Rubrik: „Tantiemen für Dichter" war nur dann im Kassenbuch der Theater beträchtlich, wenn die Einnahme-Rubrik zehnfach beträchtlicher war, und wenn der Dichter einer der genannten Bühnen eine bedeutende Einnahme dankte, so hatte sie ihm für eine zehnfach bedeutendere zu danken.

An den drei erwähnten Hofbühnen waren somit die Dramatiker in die günstige Position getreten, welche die droits d'auteurs den Franzosen längst eingeräumt hatten; aber auch nur an diesen, und der uneingeweihte Leser darf sich die goldenen Früchte eines glücklichen Dramas, trotz der Tantieme-Ordnung, deshalb noch nicht allzuglänzend malen; die Bäume wuchsen nicht in den Himmel, und Honorar-Erträgnisse von vielen tausend Gulden, wie man sie den erfolgreichsten Dramen nachsagte, gehören sicher in das Bereich der Phantasien. Zudem sind die Dramen, die sich durch mehrere Saisons an beiden Hofbühnen mit günstigem Kassenerfolg behaupteten, an den Fingern zu zählen!

Gelang es aber einem Drama, in Folge von religiösen oder politischen Bedenken, oder in Folge von Antipathien und Idiosynkrasien nicht, auf die Hofbühnen von Wien oder Berlin zu gelangen, so waren für den Dichter die beiden großen Schlagadern unterbunden und wenigstens sein Werk starb an materieller Blutleere; aber selbst der Glückliche, dem jene beiden Hofbühnen sich erschlossen, stand und steht bei allen andern Bühnen nur gegenüber alten Gepflogenheiten und Willkürlichkeiten. Es wurde deshalb in jüngster Zeit ein freundliches Zusammenwirken aller deutschen Dramatiker besprochen und theilweise angebahnt, welches die Einführung einer, allerdings nach speziellen Verhältnissen modifizirten, aber gesetzlich festgestellten Tantieme-Ordnung für alle deutschen Bühnen anstreben und an entscheidender Stelle empfehlen sollte. Dann den Ertrag dramatischer Produktion auch heute wieder mit dem dramatischer Darstellung vergleichend, dürfte man von dem Mißverhältniß zwischen beiden nicht minder überrascht sein als vor dem Jahre 1847 und vor der Tantieme-Einführung in Wien und Berlin. Noch heute bringt sicherlich das erfolgreichste Drama seinem Verfasser nicht so viel für die Lebensdauer ein, als die Jahresgage eines erfolgreichen Schauspielers beträgt. Die technische und merkantilische Produktion hat in den letzten Decennien materielle Resultate aufzuweisen, die sich fast zu schwindelnder Höhe steigern; ungewöhnliche Leistungen auf diesem Felde haben ihren Urhebern Reichthümer, Ehrenstellen, Ehrenzeichen getragen; gewöhnliche respektable Thätigkeit liefert wenigstens eine gemächliche Existenz. Die geistige Produktion hat keine solchen Erfolge, keine dermaßen potenzirte Bevorzugung erlebt.

Ungerecht wäre es jedoch, hier unerwähnt zu lassen, daß gerade für das Burgtheater in jüngerer Zeit eine kaiserliche Verfügung erflossen ist, die das

materielle Interesse österreichischer Dramatiker fördert. Die vor der Tantieme-Ordnung honorirten und aufgeführten Dramen der erwähnten Schriftsteller nehmen nachträglich an den Vortheilen der 10procentigen Honorarberechnung Theil, eine Bevorzugung, die einigen Grillparzer'schen und Bauernfeld'schen Stücken seitdem zu Gute kommt.

Wie sehr muß es nun befremden, wenn bei dem allgemeinen Wunsch, das Interesse der Schriftsteller durch Einführung dieser Tantieme-Ordnung an allen Bühnen zu fördern, ein halboffizieller Aufsatz im „Abendblatt der Wiener Zeitung“ vom 6. Juni eine Modifikation dieses Gesetzes vorschlägt, die das Interesse der Schriftsteller augenscheinlich gefährdet. Es werden allerdings zu Anfang dieses Aufsatzes die richtigsten Grundsätze und Ansichten über das Verhältniß der dramatischen Produktion und ihres Erträgnisses aufgestellt, jedoch nur um daraus die verkehrtesten und nachtheiligsten Schlüsse zu ziehen. Es ist richtig, daß die Frage nach dem literarischen Werth eines Dramas mit der ausschließlichen Geschäftsfrage, was dasselbe der Bühne und dem Dichter eintrage, nicht verwechselt werden darf. Die Bedeutung eines Dramas für die Literatur ist eine andere, als die für die Bühne. Große Meisterwerke voll Poesie und Gedankenfülle können an mangelnder Technik auf der Bühne scheitern, und dennoch in der Literatur ein unsterbliches Leben haben. Ebenso ist Bühnenkenntniß, Lebhaftigkeit der Darstellung, gewandte Hervorhebung theatralischer Formen, ein nicht zu unterschätzendes Verdienst. Ueber den Werth eines Dramas entscheidet der Beifall des gebildeten Publikums, das Urtheil der unbefangenen Kritik, und jeder wahre Dichter sucht und findet in dieser Anerkennung mehr Befriedigung als in dem materiellen Gewinn. Er bedenkt, daß vielbesuchte Stücke in einer späteren Periode verschwunden und vergessen waren und weniger beliebte durch ganze Generationen hindurch in dauernder Anerkennung sich erhielten. Auch bleibt es kunstsinnigen Direktionen immer eine Ehrenaufgabe, in solchen Ausnahmsfällen, in welchem der anerkannte Werth eines Dramas nicht von dessen Erträgniß erreicht wird, den Dichter durch besondere Ehrenhonorare auszuzeichnen, ein Verfahren, das z. B. die General-Direktion der Schauspiele in Dresden hie und da beobachtet hat. In der Regel aber darf nur der Ertrag, den ein Drama der darstellenden Bühne liefert, die Skala für den Ertrag geben, den es seinem Verfasser bringt, es müßte sonst logischer Weise das Theater auch für bessere Stücke höhere Preise, für minder werthvolle minder hohe Eintrittspreise ansetzen. Entgegnet man nun aber, dies sei ungerecht, weil das Publikum nicht durchaus gebildet sei, weil es mittelmäßige Stücke oft lieber besuche, als vortreffliche — so wäre dies fast ein Vorwurf, der den Geist der Bühne, der den Geschmack ihrer Dichter zuvörderst träfe. Das Publikum ist bildsam, man bilde es! Und welches Publikum in Deutschland hätte solcher Anleitung je williger Folge geleistet als eben das Wiener! Die Dramen Schiller's und Goethe's, Shakespeare's und Calderon's waren ehedem die Festabende des Burgtheaters und sind es theilweise noch. Dank dem warmen poetischen Gefühl, dem feinen graziösen Zusammenwirken ausgewählter Darsteller, wirkten früher Moreto's „Donna Diana“ und Calderon's „Lautes Geheimniß“ nicht minder erheiternd und anregend, als jetzt „Sand in die Augen“ und „Die Mördergrube“; man darf dreist behaupten, daß die guten Stücke auch die einträglichen waren. Auch jetzt noch hat das Publikum an Ludwig's „Makkabäern“, an Hebbel's „Nibelungen“ und mancher andern bedeutenden Novität bewiesen, daß ihm das Interesse für ein gutes ernstes Werk nicht fehlt. Uns scheint das allerdings wünschenswerthe Resultat, daß Alltagsstücke sich rascher abnützen und werthvolle auch gute Kasseneinnahmen liefern, gewiß nicht auf dem Wege einer Aenderung der Tantieme-Ordnung erreichbar zu sein.

Ist aber in dem erwähnten Aufsatze der „Wiener Zeitung“ von einem „Mißverhältniß der Theatereinnahmen und des Tantieme-Antheils in Folge des Abonnements“ die Rede, so ist dies einfach ein arithmetischer Irrthum. Eine Theaterdirektion eröffnet ein Abonnement als Assekuranz für sich während der schlechten Saison. Sie könnte im Winter ihre Logen und Sitze zu mehr als den doppelten Abonnementspreisen an den Mann bringen; dafür liefe sie aber Gefahr, im Sommer desto schmälere Einnahmen zu machen. So versichert sie sich der stabilen Sommereinnahme auf Kosten des eventuellen Wintererträgnisses. Nun, dasselbe trifft auch den Dichter; was er auch als Abonnement im Winter verbüßt, muß ihm im Sommer durch dasselbe ersetzt werden, und die Direktion bringt ihm kein Opfer, denn Honorar ist und bleibt der zehnte Theil ihrer eigenen Einnahme. Die vorgeschlagene Modifikation, nach Abzug der Abonne-

mentsquote die Tantieme von der Tageseinnahme zu erhöhen, ist ein höchst problematischer — ja sicher zu bezweifelnder Ersatz. Es dürfte nur ein größerer Zuschauerraum eine größere Abonnentenzahl zulassen, so verlöre der Dichter alle diese aus der Zahl seiner Kontribuenten, und das konstante einfache Theilverhältniß wäre zu einem unsicheren und schwer zu entwickelnden gemacht.

Sollte aber wirklich die Leitung unserer Hofbühne dieses Hilfsmittel bedürfen, um „verdienstliche Werke, die nicht sogleich den gerechten Anklang fanden, noch einige Male auf das Repertoir zu bringen?“ Das bezweifeln wir ernstlich, und sind durch die Direktion selbst eines Besseren belehrt. Sie hat manche Werke — verdienstliche und unverdienstliche — trotz sehr schwachen Einnahmen oft zu wiederholen versucht und sie hat — besonders bei den verdienstlichen — dafür gewiß keinen Vorwurf von Seite der öffentlichen Meinung oder der „höheren Autoritäten“ erfahren. Das kaiserliche Hoftheater hat sich von solcher Engherzigkeit frei gehalten, und der namenlose Antragsteller der Tantieme-Modifikation sagt es ja geradezu, daß er diese „im Interesse der Dichter“ angeregt habe. Im Interesse der Dichter aber möchten wir rathen, die vollkommen billige Tantieme-Ordnung von 1847 *ungeändert stehen zu lassen*, und jenen Männern, die an entscheidender Stelle das Wohl aller Klassen und Stände berathen, möchten wir „im Interesse der Dichter“ an das Herz legen, für eine *gesetzliche* Tantieme-Ordnung an allen deutschen Bühnen baldmöglichst Sorge zu tragen.

Ernst Pauer's historische Konzerte.

London, in den Monaten April, Mai und Juni 1863.

F. P. — Da Sie es wohl interessiren dürfte, Ausführlicheres über diese nun beendeten Konzerte Ihres Landsmannes zu hören, erlaube ich mir nachstehend einen Ueberblick derselben folgen zu lassen. Pauer war unseres Wissens der Erste, der es vorigen Jahr unternahm, in größerem Rahmen durch Vorführung von zweckmäßig aneinander gereihten Kompositionen aus den verschiedenen Musikepochen auch dem minder Eingeweihten ein klares Bild davon zu geben, wie sich die Pianofortemusik allmählich entwickelte, die dann in neuester Zeit in dem Grade, wie sich der Instrumentenbau vervollkommnete, immer mehr auf orchesterartige, farbenreichere Behandlung des Instrumentes bedacht war, wodurch sie freilich nach anderer Seite hin gar Manches eingebüßt hat.

Das Hauptprogramm sämmtlicher sechs Konzerte war folgendermaßen zusammengestellt:

1. Konzert: Die Wiener Schule.

2. Konzert: Italienische Komponisten. Die Schule von *Clementi* und seinen Nachfolgern.

3. Konzert: Sebastian *Bach* und seine Söhne und Schüler.

4. Konzert: Französische Komponisten. — Die romantische Schule.

5. Konzert: Englische Komponisten. — Auswahl neuer deutscher, französischer und englischer Pianofortemusik.

6. Konzert: Die einflußreichsten und berühmtesten Komponisten.

Einundsechzig Komponisten mit 98 Nummern waren dabei vertreten, viele von bedeutender Ausdehnung und noch größerem Werthe. Zugleich brachten die jeweiligen Programme größere Aufsätze, viel des Interessanten und Lehrreichen enthaltend, die wir in ihrer Reihenfolge hier kurz aufführen wollen.

Nach einer passenden Einleitung folgt zunächst der mit besonderer Wärme geschriebene Aufsatz: „Die Wiener Schule“, in dem unter Hinweis auf Italien — gewöhnlich als die *Wiege der Musik* betrachtet — in passendem Vergleich Wien deren *Erzieherin* genannt wird. In einer sehr zweckmäßigen Zusammenstellung der bedeutendsten österreichischen Komponisten und ausübenden Tonkünstler, sowie auch in dem bereits im Abendblatt der „Wiener Zeitung“ (8. Mai 1863) veröffentlichten Aufsatz: „Die Pflege der Musik am kaiserlichen Hofe zu Wien“, wird uns so recht klar, von wie wesentlichem Einfluß auf die Geschichte der Musik Oesterreichs Hauptstadt von jeher gewesen ist, wo das vereinte Wirken so vieler ausgezeichneter Musiker eine eigene Schule in's Leben rief, deren Vorzüge Vollkommenheit und Abrundung der Form, blühende, reizende Melodien, und ein natürlicher, harmonischer Styl gewesen sind. — „*Clementi* und *Mozart*“, eine interessante und gerechte Würdigung der Verdienste Beider um das Klavierspiel. — „Historische Skizze der Sonate“ von ihrer allmählichen Entwicklung bis zur höchsten Vollendung durch *Beethoven*. — „Joh. Seb. *Bach*“, dessen gedrungener Skizze sehr passend *Zeiter's* Ausspruch zur Einleitung dient: „Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit“, und die ebenso den schönsten Schluß in *Goethe's* so unvergleichlichen Worten findet: „Mir

ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte". — „Mendelssohn und seine Pianofortemusik", zugleich mit der gerechten Würdigung desselben schließend, daß ganz besonders durch seine liebevolle Hingebung uns des großen Leipziger Kantors Meisterwerke näher gerückt wurden. — „Französische Musik", deren Einfluß auf die Fortschritte der Musik nie so mächtig war, als der Italiens und Deutschlands; waren doch gerade die bedeutendsten in Frankreich wirkenden Komponisten Ausländer, wie Gluck, Cherubini, Isouard, Grétry, Spontini, Rossini, Meyerbeer; und unter den Pianisten Chopin, Herz, Heller, Rosenhain ꝛc. — „Das Schöne in der Musik" bespricht in eingehender Weise, welche Anforderungen wir an ein wahres Kunstwerk zu stellen haben. — Der Aufsatz „Robert Schumann" zählt, ohne gegen dessen Fehler blind zu sein, dessen große Vorzüge auf. — „Ueber musikalische Erziehung" besonders in Rücksicht auf England, eben so treffend als leider wahr und in der unumwundenen Freimüthigkeit, mit der die Uebelstände berührt werden, nicht genug anzuerkennen. — „Ueber den Tanz, verbunden mit Pianofortemusik", ferner „über Inspiration und deren Schicksale", wobei die mitunter grenzenlose Gewissenhaftigkeit aufgedeckt wird, deren die besten Werke hier in ihrer Veröffentlichung ausgesetzt sind. Um den Deutschen, die von dergleichen keine Ahnung haben, einen Begriff zu geben, wollen wir das angeführte Beispiel von Chopin's bekanntem Trauermarsch erwähnen, der — von B-moll nach H-moll transponirt, die Baßfigur des Trio's durch eine gewöhnliche ganz ordinäre Figur ersetzt — in dieser „verbesserten" Gestalt auch noch einer Lady F. gewidmet ist, worüber einige Journale, anstatt solche Schändungen gebührend zurückzuweisen, auch noch in fast unglaublichen Lobsprüchen sich ergehen. — „Die Schüler J. S. Bach's". Dieser sowie der frühere Aufsatz über Bach ist nach Hilgenfeldt's trefflicher Biographie bearbeitet. Bei Aufzählung der Schüler Bach's zeigt es sich so recht klar, wie dessen Einfluß nicht blos für seine Schüler von größter Wichtigkeit war, sondern auch uns und unsern Nachkommen eine felsenfeste Grundlage bietet, die die moderne Seichtheit vergebens zu unterwühlen sich bemühen wird.

„Franz Schubert's Klavierkompositionen", „das Abschiedswort" und „musikalische Instrumente und deren Fabrikation" bilden den Schluß der größeren Aufsätze. Aus letzterm Artikel sei es uns nur noch vergönnt, einiges Interessante herauszuheben. Dem Verfasser in seiner Eigenschaft als Juror der musikalischen Instrumente der Weltausstellung im vergangenen Jahre war es ein Leichtes, eine interessante Zusammenstellung verschiedener Daten zu geben, wie sie nicht wohl anders zu finden ist. Wir sehen z. B. daraus, bei Erwähnung der immer mehr zunehmenden Klavierfabrikation, daß 1806 Schiedmayer in Stuttgart der einzige Klaviermacher daselbst war, während es jetzt dort 38 gibt. In London erzeugte das Haus John Broadwood von 1780—1826 die Summe von 48,348 Pianos, und von letzterem Jahr bis 1861 die enorme Summe von 75,700. London überhaupt erzeugt jährlich an 23,000 Klaviere. — Bei Vergleichung der Klaviere von früher und jetzt ergibt sich, daß die stärkste Baßsaite eines vor fünfzig Jahren gebauten Instruments nicht dicker war, als eine Saite der höchsten Oktav neuester Klaviere und, mit Streicher's Saitenwage geprüft, hat erstere 50, letztere 122 Pfund Gewichtsstärke. Die Spannkraft des höchsten c mit 2 Saiten eines alten Instrumentes war nur 46 Pfund, während sie jetzt 315 beträgt.

Bei Besprechung der Streichinstrumente schien mir, daß deren am meisten in Mirecourt (Departement des Vosgues), in Mittenwald (Bayern) und in Markneukirchen (Sachsen) verfertigt werden, wo Alles — Vater und Sohn und die ganze Familie — dabei thätig ist. Mirecourt hat dreißig große Violin-Fabriken, von denen die erste 1680 von einem gewissen Médard gegründet wurde. In Mittenwald leben an hundert Familien von der Fabrikation der Saiteninstrumente. Der Preis der wohlfeilsten Violine daselbst ist ein Schilling (ein halber österreichischer Gulden K. M. — ohne Agio!) Markneukirchen schickte schon vor 300 Jahren ihre Waare nach Nürnberg und versieht nun damit Amerika fast ausschließlich. Jährlich werden 36,000 Nummern verfertiget (einmal sogar 54,000). Violinen für Kinder werden, das Dutzend zu sechs Schilling (3 Gulden österreichische W.) und andere zum Orchestergebrauch, das Dutzend zu 7 S. 6 D. — 9 S. (4—5 Gulden) verkauft. Der Preis steigt bis zu 30 Pfund (300 Gulden) das Dutzend. Auch Blasinstrumente werden verfertigt, und die jährliche Ausfuhr aller Instrumente beträgt 1⅓ Million pr. Thaler.

So viel über die größeren Aufsätze. — Die verschiedenen Musikperioden waren eingetheilt in die Zeiträume von 1620, 1720, 1790, 1825 bis auf unsere Zeit. Unter den vorgeführten Komponisten heben wir besonders hervor: 1. italienische Komponisten: Scar-

latti. Porpora, Martini, Parodisi, Clementi. 2. französische Komponisten: Couperin, Rameau ꝛc. 3. deutsche Komponisten: Frohberger, Kuhnau, Murschhauser, Mattheson, Händel, Seb. Bach, Wagenseil, Friedr. Bach, Krebs, Emil Bach, Eberlin, Josef Haydn, Mozart, Duschek, A. E. Müller, Beethoven, Tomaschek, Hummel, Klengel, C. M. v. Weber, Moscheles, Fr. Schubert, Mendelssohn, Chopin (in Polen geb.) Schumann, Hiller, Liszt (in Ungarn geb.) Thalberg, Heller, Reinecke, Rubinstein (Russe) ꝛc. 4. englische Komponisten: Dr. John Bull, Purcell, Kelwey, Cramer (in Deutschland geboren, doch in England erzogen) Field, Pinto, Potter, Osborn, Bennett, Wallace, Bache, Silas (in Holland geb.) — Die Wiener Schule war speziell mit folgenden Komponisten vertreten: Frohberger, Wagenseil, Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Ries, Czerny, Schubert, Moscheles, Liszt, Thalberg.

Unter den Kompositionen, die am meisten Anklang fanden, erwähnen wir folgende: Parodi (Sonate), Rameau („les tendres plaintes“; „les niais de Solagne“); Händel (Suite in A- und D-moll; das Thema von Letzterer ist bekanntlich ein altfranzösisches Lied „la Monferine“; auch das bekannte „Schmiedlied“ mit Variation ist desselben Ursprungs); S. Bach (Suite in B, zuerst 1726 erschienen; italienisches Konzert in F); Emanuel Bach (Sonate in A-moll, op. 2 Nr. 1, zuerst 1741 in Nürnberg erschienen, — die 6 Sonaten sind dem Herzog Karl Eugen von Würtemberg, dem Gründer der Karlsschule gewidmet; ferner Sonate in A-dur 1765 komponirt und zuerst 1779 in Leipzig veröffentlicht); Josef Haydn (Variation in F-moll, die in ihrer über das Ganze verbreiteten sanften Melancholie gar sehr an die Variationen in G-moll aus dem B-dur-Konzerte von Mozart, 1784 für die Paradies komponirt, erinnern); Mozart (Sonate in F- und Rondo in A-moll); Beethoven (Sonaten op. 7 und 101); Klengel (Fuge über Mozart's „Reich mir die Hand“ von wunderbarer Schönheit, dem wir die weiteste Verbreitung wünschten); Mendelssohn (Variation serieuses und Präludien mit Fuge in E-moll. Von letzterem Werke erzählt Klingemann, daß es in einer Nacht geschrieben wurde, die der Komponist bei einem gefährlich kranken Freunde zubrachte — eine glücklich überstandene Krisis rettete das Leben desselben, und der am Schluß der Fuge majestätisch eintretende Choral, sagt uns des Komponisten Dank gegen seinen Schöpfer; Chopin (Polonaise op. 22); Schumann (Kreisleriana Nr. 2 und 8; dann Novelet op. 21 Nr. 2, von welcher Klara Schumann erzählt, daß sie Mendelssohn besonders geschätzt habe); Field (Noturn in A und Divertissement in E; Letzteres ist in London unter drei verschiedenen Namen veröffentlicht. Field's Spiel muß von wunderbarer Wirkung gewesen sein; auch Spohr, der ihn in Petersburg hörte, spricht mit Entzücken davon. Das hinderte aber Field's Lehrer, Clementi, nicht, ihn fleißig anzuhalten, mit ihm die schmutzige Wäsche selbst zu waschen. Spohr, der beide am Waschtrog dieser edlen Beschäftigung emsig obliegen fand, wurde ernstlich empfohlen ein Gleiches zu thun, da „Wäsche in Petersburg sehr theuer sei und viel dabei zu Grunde ginge“). Bache (chant pastoral op. 19, Nr. 6, eine reizende Komposition die lunigst bedauern läßt, daß der Komponist, der auch eine Zeitlang in Leipzig und Dresden bei Hauptmann und Schneider studirte, so bald der Kunst entrissen wurde — er starb 1858 in Birmingham kaum 25 Jahre alt); Kelway (Sonate in G-moll; Kelway war Organist in London und unterrichtete die Königin, deren Gemal, König Georg III., das Werk — eine Sammlung Klavierpiecen — gewidmet ist. Sein Orgelspiel war so außerordentlich, daß, wie man erzählt, selbst Händel öfter die Kirche besuchte, ihn bewundern zu können); Liszt (Hexameron; Spinnerlied; Rhap. hong. Nr. 12) und Schubert's „Ave Maria“ (Transkription).

Rechnen wir zu dem Vorhergehenden noch 64 Biographien und die Besprechung der vorgeführten 98 Kompositionen, so gibt dies wohl den besten Beweis der Thätigkeit und Gewissenhaftigkeit, mit der diese Konzerte unternommen wurden. Sämmtliche Hauptblätter London's sprachen sich auch über Zweck, Inhalt und Ausführung des Unternehmens wiederholt in der anerkennendsten Weise aus und betonten es mit besonderer Genugthuung, daß der Konzertgeber in der Folge durch Beiziehung der Kammermusik, durch Vokal- und Instrumentalwerke, das Programm der Konzerte zu erweitern gedenkt, welches wir im Interesse der Kunst freudig begrüßen, denn, während dadurch so manches Werthvolle der Vergessenheit entrissen wird, kann unser Urtheil und Kunstverständniß durch Anhören und Vergleichen der Kunstwerke früherer Zeit nur gewinnen, und indem wir das Alte mehr und mehr zu würdigen verstehen lernen, werden wir zugleich in unsern Ansprüchen und Anforderungen an die Leistungen unserer Zeit gewiß auch gerechter und nachsichtiger.

Die königlichen Bühnen in Berlin.

1862—1863.

I.

Uebersicht.

♂— Mit dem 1. Juni 1863 verlief das zwölfte Jahr unter Hrn. v. Hülsen's Verwaltung der k. Theater, deren Resultate denen der vorjährigen Thätigkeit gegenüber eine, wenn auch nur eben merklich, höhere Stimmung aufweisen. *) Muß nun auch berücksichtigt werden, daß der k. Intendanz mancherlei Repertoir-Hemmnisse begegneten, so wohnte andererseits den künstlerischen Bestrebungen derselben weniger Frische und Energie bei; überhaupt litt das Kunstinstitut im Ganzen an einer gewissen, vielleicht aus Erschöpfung entsprungenen Prinzipienlosigkeit, die sich nur im Streben nach klingenden Einnahmen eine bestimmtere Physiognomie anschminkte. Aus der Prinzipienlosigkeit erwächst jedoch der gefährlichste Feind jeder Theaterleitung, deren Grundbestimmungen inneren Zusammenhang und organische Entwickelung gebieterisch fordern. Die Thaten einer Bühnenverwaltung sind als ihr Glaubensbekenntniß anzusehen und je positiver sie ihre künstlerischen Gesichtspunkte zur Entwicklung und zum Ausdruck zu bringen befähigt ist, desto höher oder niedriger stellt sich das Maß ihrer Erkenntniß in Sachen der Kunst und des Geschmacks. Bei ziemlicher Dauer einer unkünstlerischen Leitung ist es gar nicht anzuzweifeln, daß damit zugleich die Demoralisation des Publikums zusammenfällt, die sich gewöhnlich wieder an dem Urheber durch Bankerott seiner Bühne zu rächen pflegt. Die k. Intendanz erfreut sich der bevorzugten Lage, auf bestimmte Einnahmen nicht absolut rechnen zu müssen, da bekanntlich nächst dem jährlichen Zuschuß von 150,000 Thlrn. jedes etwa außerdem entstehende Manco durch fürstliche Munificenz gedeckt wird; es drängt sich aber dem, der nicht gewohnt ist „von der Hand in den Mund" zu leben, gleicherweise, als Kehrseite einer so glücklich situirten Theaterleitung, die Möglichkeit auf, daß die Hofbühnen vielleicht einmal wieder eine Aera durchzuseufzen haben könnten, in der sie kein Deus ex machina mit landesüblicher Münzsorte schützend umgibt, und selbst noch so reich dotirte Kunstinstitute am Ende auf ihre eigene Lebensfähigkeit und auf das Wohl und Wehe ihrer prekären Einnahmen beschränkt wären. Würde eine prinzipienlose und dem dolce far niente verfallene Theaterleitung solche schwere Zeitläufte mit Ehren überdauern können? Schwerlich. Darum bestelle man das Kunstfeld mit Ernst, Fleiß und Arbeit im „Schweiße seines Angesichts" bei unumwölktem Himmel; denn je lockerer die k. Intendanz die Zügel handhabt, in um so größere Bedrängniß muß sie zuletzt auch mit ihren „klassischen" Vorstellungen kommen, die ja angeblich den Hauptbestand ihres Repertoirs, an dem leider die Dichter der Gegenwart äußerst wenig partizipiren, bilden sollen. „Klassische Stücke" können aber doch nur bei durchgängig würdiger Rollenbesetzung auf die Länge anziehen, will man dem so verpönten Virtuosenthum nicht selbst in die Hand arbeiten und in der Besetzung einer Hauptrolle genügenden Grund für das Ansetzen der dramatischen Klassizität finden. Wohin führt aber die mangelhafte Vorführung der klassischen Stücke, die im Allgemeinen aus dem lückenhaften Personal hervorgeht? Der gute, gebildete Theil des Publikums wird sich mehr und mehr von dem Theatergenuß zu entwöhnen suchen. Daß dergleichen Anzeichen schon längst vorliegen, dürfte dem Einsichtigen nicht fremd geblieben sein. Von den Besuchern der zweiten und dritten Theater, die durch das chaotische Durcheinander von Blödsinnspossen, vereinzelten Anläufen zu besserer Richtung und zusammenhangslosem Experimentiren zu künstlerischen Anforderungen wenig ermuthigt werden, steht ohne Zweifel keine allzu große Theilnahme an dem gangbaren „klassischen Repertoir" zu erwarten. Was wäre die Folge? Die k. Intendanz würde, wie widerwillig auch, aus ihrer hohen Stellung gedrängt und der nach „derbem Reiz" lechzenden Menge eine vulgäre Kost aus dem Riesentopfe der dramatischen Alltäglichkeit zu bieten gezwungen werden, um einem etwaigen allzu peinlichen Defizit auszuweichen. Und hat nicht schon die k. Intendanz diesen Weg — doch wohl nur versuchsweise? — betreten? Es will der hohen Stellung, die das erste

*) Die sich auf Schauspiel, Oper und Ballet vertheilende Gesammtthätigkeit der jetzigen Verwaltung ist aus folgenden Zahlen ersichtlich: 1851—1852: Novitäten 24; Neueinstudirungen 16; — 1852—1853: Novitäten 24, Neueinstudirungen 8; — 1853—1854: Novitäten 26, Neueinstudirungen 7; — 1854—1855: Novitäten 10, Neueinstudirungen 14; 1855—1856: Novitäten 10, Neueinstudirungen 11; — 1856—1857: Novitäten 15, Neueinstudirungen 12; — 1857—1858: Novitäten 18, Neueinstudirungen 11; — 1858—1859: Novitäten 15, Neueinstudirungen 6; — 1859—1860: Novitäten 13, Neueinstudirungen 16; — 1860—1861: Novitäten 17 (darunter 8 einaktige Stücke), Neueinstudirungen 5; — 1861—1862: Novitäten 13, Neueinstudirungen 10; — 1862—1863: Novitäten 15 (darunter 5 kleine Stücke), Neueinstudirungen 10. In 12 Jahren also: Novitäten 200, Neueinstudirungen 126.

Kunstinstitut der Monarchie einzunehmen berechtigt ist, unmöglich geziemen, daß dasselbe z. B. Novitäten wie: „Eine Tasse Thee“, „Die Fremden“, „Geliebt oder todt“, „Der Hausspion“, „Die Beichen“ einstudiren und derartige Vorstellungen wie: „Die Alten und die Jungen“, „Er experimentirt“, „Eine Tasse Thee“ und „Schreckwirkungen“ an einem Abend (26. April 1863) geben läßt. Heißt das nicht mit den dritten Bühnen Berlin's konkurriren wollen, die in dem „variatio delectat“ das Heil ihrer Kunstbestrebungen und das ihrer Kasse zu erringen glauben? Eine k. Intendanz ist wohl am allerwenigsten geneigt, einem so gewöhnlichen Repertoir, das ihren „klassischen“ Sympathien gegenüber einigermaßen befremdet, in Folge weitere Konzessionen zu bewilligen, und da das wiederhergestellte Lese-Komité, dessen Dasein fast bezweifelt werden muß, eine solche abschüssige Bahn mehr zu unterstützen als aufzuhalten scheint, so genüge dieser thatsächliche Beweis, der zur Ehre und zum Nutzen des Schauspiels ausschlagen möge.

Die auffallend geräuschvollen Demonstrationen des Publikums in Schiller's „Wilhelm Tell“, „Wallenstein's Tod“ und in Hackländer's „Geheimem Agenten“, wenn auch in einem Theater ungehörig und zwecklos, wollen in Zeiten politischer Gährung und Klärung als unvermeidliche Wallungen erhöhterer Betheiligung am öffentlichen Leben betrachtet werden, und hätte vermuthlich die hierorts vorsichtige und feinfühlige Theater-Censur, die auf die k. Bühne keinen Einfluß hat, derlei bezügliche, vielleicht Aergerniß nach Oben bietende Rollen gewiß gestrichen *). Verbürgt ist indessen, daß der König aus obigen demonstrativen Kundgebungen Gelegenheit genommen hat, das Schauspiel weniger als Oper und Ballet mit seiner Gegenwart zu beehren. Wär' es deshalb so unwahrscheinlich, daß dergleichen unliebsame Vorgänge nicht noch zu einer größeren Vernachlässigung des Schauspiels führen dürften? Dieser Vernachlässigung gegenüber bleibt es indessen gerade die strengste Gewissenspflicht, unausgesetzt mit Energie darauf aufmerksam zu machen, daß, welche Opulenz man auch der Oper und dem Ballet umzuhängen beliebt, doch gerade das Drama vorzugsweise den belebenden und fruchtbringenden Einfluß auf Gemüth, Bildung und Gesittung eines Volkes ausübt.

*) Der k. Intendanz gereicht es zur Ehre, daß sie diese zu Demonstrationen benutzten Stellen, die früher ruhig angehört wurden, auch nachher nicht entfernte.

Das neueingeführte Verfahren, die monatlich vorgekommenen Unpäßlichkeiten der Künstler und Künstlerinnen auf dem Theaterzettel zu vermerken, ist insofern löblich, als gewissermaßen Repertoirstörungen sich dadurch begründen lassen. Des Königs und der Königin Geburtstag feierte keine Neuigkeit. Die Gedenktage Goethe's und Schiller's ehrte man durch Vorführung eines ihrer Dramen, nur der Lessing's (22. Januar) mußte sich mit Gutzkow's „Urbild des Tartüffe“ begnügen. Wie im vorigen Jahre, so sei auch diesmal die k. Intendanz aus den bekannten Gründen ersucht, die Abschaffung des „grünen Vorhangs“, die Wiedereinführung der Zwischenaktsmusik in verbesserter Form, und den Wegfall der zu schnell auf einander folgenden Wiederholung eines Stückes oder einer Oper zur würdigeren und interessanteren Belebung des Repertoirs veranlassen zu wollen.

Das Schauspiel ward meist durch Schiller („Jungfrau von Orleans“ 4 Mal, „Maria Stuart“ 5 Mal, „Wilhelm Tell“ 4 Mal, „Wallensteins Tod“ 3 Mal, „Die Räuber“ 1 Mal, „Fiesko“ 2 Mal, „Don Carlos“ 5 Mal, „Kabale und Liebe“ 2 Mal), Shakespeare („Der Kaufmann von Venedig“ 5 Mal, „Heinrich IV.“ 1. Thl. 3 Mal, „Hamlet“ 4 Mal, „Romeo und Julie“ 5 Mal, „Othello“ 3 Mal, „Die bezähmte Widerspenstige“ 6 Mal, „Richard III.“ 1 Mal, „König Lear“ 2 Mal), Goethe („Faust“ 5 Mal, „Götz“ 3 Mal, „Iphigenia“ 3 Mal), Lessing („Minna von Barnhelm“ 4 Mal, „Nathan“ 5 Mal, „Emilie Galotti“ 3 Mal) vertreten, — dann durch Töpfer (Rosenmüller und Finke“ 31 Mal), Benedix („Der Vetter“ 9 Mal, „Störenfried“ 7 Mal, „Die Fremden“ 2 Mal, „Der alte Magister“ 3 Mal, „Die Dienstboten 5 Mal, „Die Hochzeitsreise“ 8 Mal), und Raupach („Die Lebensmüden“ 5 Mal, „Die Schule des Lebens“ 6 Mal, „Vor hundert Jahren“ 5 Mal.) Die Novitäten waren wenig reichhaltig, nur in einzelnen Stücken werthvoll, und standen öfter den Neueinstudirungen („Rosenmüller und Finke“, „König Lear“, „Die Schule des Lebens“) an Kassa-Erfolg nach; man hüte sich aber, denselben noch mehr Spielraum als bisher einzuräumen, wodurch Frische und Rührigkeit des Repertoirs verlegen würden. So z. B. legte man Hebbel's „Nibelungen“ (7 Mal gegeben) und Eckardt's „Sokrates“ (3 Mal gegeben) gar zu eilig wieder in das Pult zurück, da vielleicht die Einnahmen dieser Werke einmal nicht das gewünschte „Soll“ erzielten. Dies Verfahren möchte um so mehr zu beklagen sein,

als die sich überstürzenden Wiederholungen eines und desselben Stückes beim Publikum schon den eigenthümlichen Glauben befestigt zu haben scheinen: daß nur das gut und sehenswerth ist, was oft wiederholt wird. Mosenthal's bereits einstudirte „Deutsche Komödianten" blieben auf der Schwelle des Hauses liegen.

Das künstlerische Personal schrumpft immer mehr zusammen, und erlitt durch den Tod der Fr. Liedtke noch größere Einbuße. In der pensionirten Sängerin Fr. Jachmann, die nach ihren 16 Debüts engagirt ward, ist kein Zuwachs einer eigentlich schauspielerischen Kraft gewonnen. Mit Goethe's „Iphigenia" findet sich Fr. Jachmann noch am leidlichsten ab. Frl. Bergmann hat den auf sie gesetzten Hoffnungen wenig entsprochen; ihre Darstellungen sind durch Nüchternheit gekennzeichnet. Fr. Crelinger's Gräfin Terzky, Hrn. Dessoir's Hamlet und Othello, Hrn. Döring's Bloom („Rosenmüller und Finke".) Hrn. Hendrichs' Götz, Wilhelm Tell und Siegfried („Nibelungen".) Hrn. Liedtke's Fürst im „Geheimen Agenten" sind als hervorragende Leistungen zu nennen; dagegen mußten die alternirenden Darsteller des Lear (Döring und Dessoir) diese gigantische Aufgabe fallen lassen, da dem einen Größe der Auffassung, dem andern Organ mangelt, und Hr. Hendrichs nach Vorführung seines Macbeth und Wallenstein leider eine tröstliche Aussicht für dergleichen Rollen bezweifeln läßt. In die Klasse der „fleißigen" Künstler rangiren die Damen: Pellet, Frieb, Kierschner, A. Taglioni, Döllinger, die HH. Grua, Karlowa, Baumeister, Thomas, v. Lavallade, Hiltl; in die der „verständigen": die HH. Kaiser, Braunhofer, Berndal. Das Schauspiel sei hiermit wiederholt einer durchgreifenden Reorganisation empfohlen, die insbesondere dadurch erreicht würde, wenn die k. Intendanz die allzu empfindlichen Lücken des recitirenden Dramas in qualitativer, nicht quantitativer Weise wieder auszufüllen suchte und dem dramatischen Schriftsteller der Gegenwart eine ihm gebührende und ihn ermuthigendere Berücksichtigung zuwendete.

Die Oper ward meist durch Gounod („Margaretha" 35 Mal), — dann durch Meyerbeer („Robert" 6 Mal, „Prophet" 2 Mal, „Das Feldlager" 3 Mal, „Die Hugenotten" 7 Mal), Mozart („Figaros Hochzeit" 4 Mal, „Titus" 1 Mal, „Don Juan" 5 Mal, „Die Zauberflöte" 3 Mal), Donizetti („Lucretia" 3 Mal, „Maria" 6 Mal, „Die Favoritin" 2 Mal. „Der Liebestrank" 3 Mal getragen. Der „klassischen" Oper fehlten die für dieselbe gebildeten Sängerinnen. Eine Neuigkeit, Gounod's „Margarethe" kam zur Aufführung, in der, um selbe so oft als möglich auszubeuten, die Damen Lucca und Harriers-Wippern alternirten; Letztere wurde in einem Agenten-Theaterblatte mit einen „aufsteigenden Sonnenstrahl einer jungen Kunstgröße" verglichen! Das blendende Naturell der Lucca trat gegenüber solchen „vergüldeten" Metaphern siegreich hervor; ihre Stimme aber hat durch ihr unabiäßiges Bravourfingen gelitten, vor dem die „Recensionen" genügsam warnten. Frl. Lucca darf nichts Anders sein wollen als eine erste Opern-Soubrette, mas darüber, ist vom Uebel. Sollte sich die Sängerin wie die Verwaltung solcher Erkenntniß so ganz verschließen wollen? Die Engagements der Damen Mik, Antonini, Zschiesche, Moser, der HH. Ferenczy und Robinson sind durch deren Abgang wieder paralysirt. Aus der Fülle der Gastspiele hebt sich nur das der Artôt und des Tenoristen Wachtel hervor, dessen Anstellung nicht gelang. Ob die engagirte stimmbegabte Anfängerin Frl. Santer, die für die pensionirte Fr. Köster auszusehen, in Zukunft einschlagen wird, steht erst zu erwarten. Fr. Köster sang vor ihrem Scheiden von der Bühne noch einmal: Donna Anna 2 Mal, Valentine 1 Mal, Armide 2 Mal, Fidelio 1 Mal, Gräfin („Figaros Hochzeit") 1 Mal, Julie („Vestalin") 1 Mal, Iphigenia in Tauris 1 Mal, Rezia 1 Mal, Vitellia („Titus") 1 Mal, und läßt bedauern, daß mit ihrem Rücktritt die edle Richtung in der Oper eine höchst verdienstliche Stütze verliert. Als ernanntes „Ehrenmitglied der k. Oper" trat Fr. Köster als „Armide" an des Königs Geburtstag auf.

Das Ballet brachte zwei Neuigkeiten: Taglioni's „Elektra" und Petipa's „Markt"; das laufende Repertoir speisten hauptsächlich „Ellinor" 14 Mal, „Flick und Flock" 20 Mal, und „Elektra" 23 Mal. Von den Gästen stellte sich Fr. Petipa als choreographische Größe hin. Frl. Coquel's Aufnahme war weniger heiß, obgleich deren vollendete Technik ungeschmälerten Beifall einernte. Das Ballet behauptete seinen alten Glanz und hohen Rang.

Schließlich verdient die k. Intendanz ehrenvolle Anerkennung dafür, daß sie der „Agentenwirthschaft" am k. Theater so viel als möglich den Boden zu entziehen sucht. *)

*) Man erzählt: Als Hr. Bey in der „befohlenen" Oper „Margarethe" (25. Februar 1863) die Partie des Valentin durch Unwohlsein zu singen verhindert war, der Agent R.

II.

Statistisches Verzeichniß.

Die Gesammtzahl der vom 1. August 1862 bis zum 19. Juni 1863 gegebenen Vorstellungen *) betrug 516, die sich folgendergestalt eintheilen: Trauerspiel 71, Schauspiel 76, Lustspiel und Posse 194, ernste Oper 135, komische Oper 29, Ballet 86. — Von 83 verschiedenen Stücken füllten 32, desgleichen von 37 Opern 6, und von 13 Ballets 5 bei der Aufführung nicht den Abend aus. Geschlossen waren die k. Bühnen 9 Tage, der Todtenfeier, der Sterbetage zweier Könige, des Königs Friedrich Wilhelm IV. Geburtstages, des heiligen Christabends, der Charwoche und des Bußtages wegen; Mangel an Besuch mag die übrigen Schließungen, besonders im April und Juni begründen. Unangenehme durch Unpäßlichkeit herbeigeführte Störungen während der Vorstellung verursachten Frl. Lucca im „Feldlager", Fr. Harrlers-Wippern in den „Hugenotten". — Von der Zahl der monatlich gegebenen Vorstellungen tragen: August 31, September 49, Oktober 53, November 52, Dezember 53, Januar 50, Februar 52, März 56, April 49, Mai 51, Juni 20.

Die Anzahl der Vorstellungen — nach dem Namen der Schriftsteller vertheilt — gibt folgendes Ergebniß: Adolphi (Winterfeld) 2, Bauernfeld 7, Benedix 34, Birch-Pfeiffer 8, Brachvogel 3, Castelli 1, Calderon 3, Cumberland 3, Dumanoir und Kéranlon 5, Eckardt 3, Eschenbach 4, Goethe 11, Gutzkow 9, Hackländer 7, Harrys 6, Hebbel 7, Heigel 1, Hersch 4, Holbein 2, Hollpein 2, Homburg 5, Hutt 9, Iffland 2, Kleist 8, Köster 4, Lorm 10, Lenz 2, Lessing 12, Leitershofen 5, Meyr 3, Molière 5, Moreto 4, Putlitz 9, Raupach 16, Schiller 26, Schlesinger 10, Scribe 7, Schücking und Moser 8, Shakespeare 29, Souvestre 1, Steln 1, Tenelli 6, Töpfer 31, Uhland 2, Wages 1, Wehl 4, Weißenthurn 5.

(Folgende Schriftsteller kamen gegen das vorige Jahr in Ausfall: Anschütz, Angely, Beaumarchais, M. Beer, Cosmar, Förster, Freytag, Fürbringer, Girardin, Henrion, Hesse, Holtei, Horn, Kettel, Laube, Mosenthal, Moser, Niebaur, A. P. (Werner-Raupach), Schneider, Schröder, Zedlitz).

In der Oper: Auber 12, Bellini 6, Beethoven 5, Cherubini 2, Donizetti 14, Gluck 5, Gounod 35, Grisar 6, Halevy 2, Lortzing 4, Méhul 4, Meyerbeer 18, Mozart 13, Rossini 9, Spontini 6, Verdi 7, Wagner 9, Weber 11.

(Von den Komponisten fielen aus: Bott, Flotow, Isouard, Marschner, Offenbach, Redern, Spohr).

Im Ballet: Hoguet 4, Leuven und Mazilier 5, Petipa 6, St. Georges 4, Paul Taglioni 67. — (Perrot blieb aus.)

Die Novitäten und Neuinszenesetzungen waren:

A) Im Schauspiel neu: (12): Drei Trauerspiele („Hermann der Cheruskter", „Die Nibelungen". 1. Abtheilung: „Der gehörnte Siegfried", „Siegfried's Tod"; „Sokrates"); zwei Schauspiele („Waldemar", „Die Eine meint, die Andre lacht"); Sechs Lustspiele („Eine Tasse Thee", „Die Fremden", „Der Hausspion", „Die Alten und die Jungen", „Die Novizen", „Die Veilchen"); Eine Posse („Gelebt oder todt"). — Neueinstudirt (8): Drei Trauerspiele „Ernst, Herzog von Schwaben", „Herzog Albrecht", König

---

denselben zum Singen umgestimmt haben soll und, indem er das verlangte Resultat Hrn. v. Hülsen anzuzeigen sich beeilte, von demselben die Antwort erhielt: „Für Sie kann er also singen und für mich nicht? Hr. Betz braucht nun gar nicht zu singen". Hr. Wasse sang darauf den Valentin. Ein „empfohlener" Schauspieler, Hr. Johannes, wurde von der Probe entlassen.

*) Das Schauspiel schloß mit: „Die Grille"; die Oper mit: „Der Maurer"; das Ballet mit: „Flick und Flock". — Die Opern- und Ballet-Vorstellungen beginnen Anfang und die Schauspiel-Vorstellungen Mitte August. — Die Gesammtzaht der vom 18. August 1858 bis zum 30. Juni 1859 gegebenen Vorstellungen betrug: 503, vertheilt auf: Trauerspiel 61; Schauspiel 119; Lustspiel 99; Posse 13; ernste Oper 100; komische Oper 40; Singspiel 12; Ballet: 92; — vom 1. August 1859 bis zum 20. Juni 1860: 488 Vorstellungen, vertheilt auf: Trauerspiel 71; Schauspiel: 107; Lustspiel 135; Posse: 18; ernste Oper: 113; komische Oper 42; Singspiel 8; Ballet 80; — vom 2. August 1860 bis zum 28. Juni 1861: 438 Vorstellungen, vertheilt auf: Trauerspiel 77; Drama 5; Schauspiel 84; Lustspiel 154; Posse 9; ernste Oper 108; komische Oper 20; Singspiel 5; Ballet 86; (vom 1. Oktober 1860 bis zum 1. Januar 1861: 41 italienische Opernvorstellungen unter Merelli); — vom 1. August 1861 bis zum 19. Juni 1862: 453 Vorstellungen, vertheilt auf: Trauerspiel 79; Schauspiel und Drama 64; Lustspiel und Posse 174; dramatische Kleinigkeiten 7; ernste Oper 106; komische Oper und Singspiel 23; Ballet 76; (vom 6. März 1862: 7 italienische Schauspiel-Vorstellungen mit der Ristori, und vom 1. Oktober 1861 bis zum 1. Januar 1862: 37 italienische Opernvorstellungen unter Merelli.

Lear"); ein Schauspiel („Die Schule des Lebens"); vier Lustspiele („Alter schützt vor Thorheit nicht", „Rosenmüller und Finke", „Der Vetter", „Das Urbild des Tartüffe").

B) In der Oper: Eine Neuigkeit („Margarethe"). — Neueinstudirt: Zwei Opern („Das Feldlager in Schlesien", „Der schwarze Domino").

C) Im Ballet: Zwei Neuigkeiten („Elektra", oder: „Die Sterne", „Der Markt". — Neueinstudirt nichts.

Debüts, Gastspiele und Engagements: Im Schauspiel fand ein Debüt (an 16 Abenden): Fr. Jachmann-Wagner, ferner ein Gastspiel (an 2 Abenden) statt: Hr. Flüggen. — Engagirt: Fr. Jachmann-Wagner. — Abgegangen: Frl. del Rhin, Hr. Auburtin. — Ihr fünfzigjähriges Jubiläum feierte Fr. Birch-Pfeiffer (13. Juni 1863). — Am 6. Dezember 1862 gab die Wallner'sche Gesellschaft im Schauspielhause zum Besten der Weihnachtsbescherung für arme Kinder eine Vorstellung; zwei Konzerte im Konzertsaale daselbst (13. Februar und 21. März 1863) der Violinspieler Camillo Sivori. Den 17. März 1863 fand eine Festvorstellung („Vor hundert Jahren") statt, wozu über sämmtliche Billets Allerhöchsten Orts verfügt war.

In der Oper fanden 28 Gastspiele (an 89 Abenden) statt: Fr. Richter 3 Mal, Frl. Antonini 2 Mal, Frl. Boggenhuber 3 Mal, Frl. Marcon 4 Mal, Fr. Moser 2 Mal, Fr. Beringer 3 Mal, Fr. Fabbri-Mulder 4 Mal, Frl. Artôt 14 Mal, Frl. Lichtmay 2 Mal, Fr. Borchers-Litta 1 Mal, Frl. Gericke 6 Mal, Fr. Förster 3 Mal, Frl. Wilde 2 Mal, Frl. Brenner 3 Mal, Frl. Müller 1 Mal, Frl. Santer 4 Mal, Frl. Fevary 1 Mal, Frl. Beitl 1 Mal, Frl. Suvanny 1 Mal, Frl. Spohr 4 Mal, Hr. Blaha 1 Mal, Hr. Wachtel 5 Mal, Hr. Bachmann 3 Mal, Hr. Lindeck 7 Mal, Hr. Groß 3 Mal, Hr. Lang 2 Mal, Hr. Neumann 2 Mal, Hr. Himmer 1 Mal. — Engagirt: Fr. Moser, Frl. Gericke, Frl. Santer, Hr. Blaha. — Abgegangen: Frl. Mix, Frl. Antonini, Frl. Zschiesche, Hr. Blaha, Fr. Moser, Hr. Ferenczy, Hr. Robinson. — Pensionirt: Fr. Köster (als Fidelio den 11. Dezember 1862 ausgeschieden). — Am 6. Oktober 1862 wurde zur Feier der vor hundert Jahren aufgeführten Oper Gluck's „Orpheus und Eurldice" (Eurldice: Fr. Köster; Orpheus: Fr. Jachmann; Amor: Frl. Lucca) gegeben. Den 8. März 1863 fand im Opernhause zum Besten des engagirten Theater-Chor-Personals eine Matinée statt, desgleichen am 29. März ein Konzert der Berliner Sängergesellschaften für alte hilfsbedürftige Krieger aus den Jahren 1813—1815 und zur Begründung des Fonds für eine Sängerhalle.

Im Ballet fanden 7 Gastspiele (an 28 Abenden) statt: Frl. Clavelli 5 Mal, Frl. Lamarre 3 Mal, Frl. Friedberg 3 Mal, Fr. Petipa 8 Mal, Frl. Couqui 7 Mal, Hr. Paul 1 Mal, Hr. Fenzl 1 Mal. — Engagirt: Frl. Schmidt, Frl. Fleischer, Frl. Trepplin, Frl. Heber, Frl. Helßler (Koryphäen und Figurantinnen). — Pensionirt: Hr. Hoguet.

Gestorben: Fr. Liedtke; Hr. Gundlach (Bureau-Arbeiter).

Marr's Gastspiel in Stuttgart.

I. — Die erste Hälfte des Juni hat uns außer einem „Familiengemälde" von Benedix nur Lustspiele gebracht, unter denen wiederum Bauernfeld vertreten war. In diesen der Stücke trat Hr. Marr, vom Thaliatheater in Hamburg, als Gast auf und errang, obwohl hier nahezu unbekannt, da er zuletzt vor achtundzwanzig Jahren hieselbst gastirte, und ohne alle Ankündigung eintrat, einen rasch wachsenden, außerordentlichen Erfolg. Es gewährt in der That ein eigenes Interesse, diesen Künstler, der in einer langen und verdienstvollen Wirksamkeit als Charakterdarsteller nicht stets ungetheilten Beifall fand, nunmehr, in einem Alter von vielleicht 70 Jahren — unseres Wissens ist Hr. Marr ein Veteran der deutschen Freiheitskriege — in bedeutenden Charakterschilderungen des höheren Konversations- und Familienstückes mit ungetheiltem Beifall und außerordentlichem Erfolge, sowie mit ungebrochener Rüstigkeit und Ausdauer sich bewegen zu sehen; ja zu dem Urtheile zu gelangen, daß der Künstler in solchen tiefbewegten Aufgaben konventionellen Tones, wie es scheint, erst die höchste harmonische Entfaltung seiner mimischen Begabung erreicht habe, während zugleich die eigenthümliche feine Geistigkeit des höheren Alters einen wohlthuenden Reiz darüber ausbreitet. So war in dem Scribe'schen, von Marr bearbeiteten, „Minister und Seidenhändler" — einem Stücke, das in der großen Anlage haltlos, in den kleinen Zügen dagegen mit Geist und Feinheit gearbeitet ist — der Minister von Ranzau des Hrn. Marr

ein ausgezeichnet lebenswahres, von naheliegender Uebertreibung völlig freies Bild geistiger Potenz eines wirklichen Staatsmannes; und dasselbe würde noch zu größerer Geltung gelangt sein, wenn nicht vermöge der in Hrn. Grunert's Regie beliebten mangelhaften Besetzung der Rollen mit zweiten Kräften Hr. Marr der nothwendigen Unterstützung entbehrt hätte. In den „Journalisten" sodann war der Oberst Berg des Hrn. Marr eine durch Natürlichkeit und feines, verständnißvolles Spiel sympathische, aber dennoch etwas matte Charakterfigur, da der Künstler es einigermaßen am Temperament fehlen ließ, durch welches allein die Ungleichheiten und ungerechten Schrullen des Obersten uns menschlich nahe treten, ohne zu Fehlern des Herzens zu werden. Die Besetzung dieses feinen Lustspiels war im Allgemeinen gut; nur übernahm sich der meist treffliche Bolz des Hrn. Wenzel in der Trinkscene mit Piepenbrink und in dem Redaktionsfrühstück durch dauerndes und höchst störendes Schreien, und den Schmock gab Hr. Augustt, der freilich für seine Komik nicht zugänglich ist, zwar sehr lächerlich, aber fälschlich als bloßen unverschämten Strolch und Judenjungen, während schon die letzte Scene allein, das Aufgeben des Journalismus für einen ganz unverhältnißmäßig kleinen Gegenwerth, ihn hätte belehren können, daß in Schmock die Misere der Halbbildung eines begabten und im Grunde ehrenhaften und gutmüthigen, aber mit sich selbst zerfallenen Menschen zu Tage treten sollte. Die dritte Rolle Marr's war der Kaufmann in dem ebenso benannten Familiengemälde von Benedix, welches, obwohl vielleicht 12 Jahre alt, hier als Novität gegeben wurde, und unseres Wissens überhaupt nur durch Hrn. Marr auf die Bühne geführt ist, der zugleich durch Ausstattung des Kaufmannes — er gab denselben bereits gegen 200 Mal! — mit Zügen eines großartigen Geschäftsbetriebes und eines wie Salz in der Brühe wirkenden Humors sich nicht unwesentliche Verdienste um dasselbe erworben hat. Wir halten das Stück für eines der wirksameren und der gesündesten der Gegenwart. Es ist wahr, die Intrigue ist nicht besonders geistreich erfunden oder entwickelt, und der Dialog ist meist Hausmannskost; aber die Situationen sind bewegend, die Charakterzeichnung ist trefflich und rein, wenn auch Menzinger zu sehr, fast ganz ohne Schatten gehalten ist. Ein öffentliches und Familien-Leben im besten Sinne, dessen Bildung, dessen Intelligenz und Klugheit vom Herzen nicht minder als vom Haupte ausgeht, Bloßstellung dagegen der selbst in ihrer Unschuld zerstörend und gewissenlos wirkenden Selbstsucht in alltäglichen und eben darum tiefgreifenden Lebensbeziehungen, mit einem Worte ein Ton der Liebe in That und Intelligenz und eine charaktervolle Vernunft sind die anheimelnden Elemente dieses Stückes, welche dem ethischen Berufe der Bühne zur Charakterbildung an sich schon trefflich entsprechen würden, wenn Hr. v. Bismark in Berlin nicht dafür gesorgt hätte, daß die Beziehungen auf das politisch-nationale Leben — auf die Unfähigkeit des Junkerthums, auf die traurige Repräsentation im Auslande, und vollends auf den Mangel einer deutschen Flotte — wahrhaft gündeten, und dem Stücke weiteren Reiz und Bedeutung schafften. Im Spiele, welches gelegentlich zu einem Ineinandergreifen verschiedener Gruppen wird, war Hrn. Marr's, des verdienstvollen Regisseurs, wohlthätige Wirkung auch auf Hrn. Pauli's Regie sehr sichtbar, selbst das unvermeidlich auftretende Frl. Steinau wurde über bedenkliche Wagnisse ihres jugendlich-unschuldigen Spiels von Hrn. Marr hinweggetragen; dieser Künstler selbst aber erregte als Karl Gottlob Menzinger einen so rauschenden Beifall, daß das Stück schon in dieser Woche wiederholt werden soll, wonach Hr. Marr uns schließlich den „Juden" Kumberlands und das „Goldene Kreuz" vorführen wird.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

12. — 25. Juni: „Die Lästerschule". — „Die Nibelungen" (2 Mal). — „Der Kaufmann von Venedig". — „Eglantine". „Die Eine weint, die Andre lacht" und „Die erste Liebschaft". — „Die Veilchen" und „Die Ehestands-Invaliden". — „Die deutschen Komödianten". — „Faust". — „Ein Attaché". — „Struensee". — „Der Markt zu Ellerbrunn" und „Die Mördergrube". — „Klavigo" und „Der zerbrochene Krug". — „Ein Wintermärchen".

G. — Laube's „Struensee" hat, nachdem er am Anfang dieses Jahres nach längerer Pause wieder in das Repertoir aufgenommen worden war und eine meisterliche Darstellung gefunden hatte, nun eine Veränderung der Besetzung in der Person des Titelhelden erfahren, welchen in der jüngsten Vorstellung Hr. Sonnenthal übernommen hatte. Wie wir erwarteten, hat er sich auch dieser neuen Aufgabe mit löblichstem Fleiß unterzogen und den Helden, der uns in der Gestalt, in der er aus der Hand des Dichters hervorgeht, nichtswenger als bedeutende Sympathien einflößt, wenigstens mit

einer gewinnenden Seite ausgestattet: er machte ihn zum möglichst liebenswürdigen Schwärmer für seine königliche Freundin, und sein Spiel gipfelte sich folgerichtig in der Liebesszene mit der Königin. In dieser Auffassung hat er dem Autor nicht nur vollkommen Genüge geleistet, sondern ihn selbst übertroffen. Um aber den Eindruck des Weibischen, den der Laube'sche „Struensee" auf den Zuschauer macht, möglichst zu verwischen und so ein ernsteres Interesse zu erregen, wäre es nöthig gewesen, zu dem bereits erwähnten Elemente noch jene geistige Größe, jenes Imposante der Persönlichkeit zu fügen, worin sicher das gewisse von Guldberg oft erwähnte Etwas besteht, dem König und Königin nicht widerstehen können, und vor welchem sich, setzen wir hinzu, die ganze Gegnerschaft des Doktor-Ministers, wenn auch noch so widerwillig, beugt. In der Abweisung des Oberstlen v. Keller schlug Hr. Sonnenthal diesen Ton an und traf ihn ganz gut. Schade, daß er ihn nicht weiter für nöthig hielt. — Das Zusammenspiel war wieder ein vortreffliches, wie man dies besonders bei den Laube'schen Stücken zu sehen gewohnt ist.

Zwei Tage später sahen wir den „Clavigo" und Kleist's „Zerbrochenen Krug". Wir würden nur oft Gesagtes wiederholen, wenn wir auf das, was Frl. Bognar und die HH. Lewinsky, Wagner und Sonnenthal, und auch Hr. Förster in seiner Duodezrolle im ersten Stücke Treffliches boten, eingehen wollten, und beschränken uns daher auf einige kleine Bemerkungen über das, womit wir nicht einverstanden sind. Während Hr. Wagner (Beaumarchais) im zweiten Akte Gott um Erhaltung der Ruhe bittet, „die er ihm in diesem Augenblicke gewähret", und die er auch in der folgenden Erzählung wirklich zeigt, kann er bei der Bitte selbst vor lauter Unruhe sich kaum fassen und war im Augenblicke vorher in stürmischer Hast in das Zimmer gestürzt. Warum? — Hr. Lewinsky wieder würde den Werth seines Karlos — übrigens eine der trefflichsten Leistungen des Künstlers — noch bedeutend erhöhen, wenn er durch mehr weltmännische Glätte das Dämonische milderte, das aus jedem Zug der Darstellung hervorspringt, und durch das dumpfe Organ des Hrn. Lewinsky noch mehr hervorgehoben wird. — Im Kleist'schen Lustspiele ließ sich Hr. Laroche keine Pointe, keine Nüance entgehen, um das Stück zu möglichster Wirkung zu bringen und die literaturhistorische Tradition von dem „zweiten deutschen Lustspiele" zu retten.

Korrespondenz-Nachrichten.

D. Pest. (Verspätete Gagen. Dramatische Preise. Schmollende Dichter. Subvention für's deutsche Theater. Barrach †. Gastspiel der Fr. v. Bulyowsky.) Während ein hiesiges politisches Journal in diesem Monat fast täglich den Schreckensruf ertönen läßt, daß die Mitglieder des Nationaltheaters noch immer, und zwar nach dem letzten Bulletin bis zum 16. d. ihre Monatsgage nicht erhalten haben, läßt die Direktion Dukaten flimmern, die sie aus der bereits flüssig gewordenen kaiserlichen Subvention schöpft, und als Preise zu fünfzig und dreißig Stück auf ein Lustspiel, gleichviel ob ein-, zwei- oder mehraktig, und zu achtzig und fünfzig auf ein Volksstück ausschreibt. Die Preisstücke sollen bis Anfang Oktober eingereicht werden, und schon im November zur Aufführung gelangen. Das Urtheil über den Nutzen dramatischer Preisausschreibungen ist so ziemlich richtig gestellt, und obwohl eine vieljährige Erfahrung auch hierlands zu Genüge dargethan hat, daß aus dieser goldenen Saat keine goldenen Talente aufgehen, so muß man doch auch zugeben, daß die Preisausschreibungen für jetzt und hier nicht ohne praktischen Werth sind. Sie sollen nämlich in diesem Falle nicht zur Förderung eines tant bien que mal normalen, sondern einfach zur Stimulirung eines gesunkenen, eingeschlafenen Lebens dienen. Unsere Theaterdichter produziren seit den letzten Jahren wenig oder nichts, theils weil die Politik sie den Musen untreu machte, theils weil sie mit den Juntendanzen der letzten Jahre schmollten. So sollen denn die Schlummernden und die Schmollenden durch die Preise gepackt und herbeigelockt werden. — Die Subvention des Nationaltheaters läßt das hiesige deutsche Theater nicht schlafen, und gerade heute brachten die „Ungarischen Nachrichten", das deutsche offiziöse Organ der ungarischen Regierung, ein Plaidoyer dafür, daß die sowohl vom Landtag als auch vom Thron herab proklamirte Gleichberechtigung der Nationalitäten auch auf diesem Feld zur Anwendung komme, das hiesige deutsche Theater dem Nationaltheater im Prinzip gleichgestellt und ebenfalls mit einer Subvention bedacht werde. Wir sind weit davon entfernt, dieser Idee im Prinzip nahetreten zu wollen, auch sind wir vollkommen davon überzeugt, daß es durch aufgestachelten Wetteifer dem Nationaltheater zum Nutzen gereichen würde, und unseren Kulturzuständen überhaupt förderlich wäre, wenn das hiesige deutsche Theater durch eine ausreichende Subvention in die Lage käme, den Anforderungen eines Kunstinstituts zu entsprechen. Aber es müßte nur das Theater, nicht aber die Direktion subventionirt werden, und im Falle einer Subvention das Theater unter die Leitung der Kommune kommen, und ein artistischer Direktor mit figer Bezahlung und etwa noch mit einer Tantieme angestellt werden. Sonst würde die Theatergreißlerei und Gastspielspekulation fortblühen, und die Subvention keinen andern Nutzen, als den der Direktoren zur Folge haben, deren Mehreren es ohnedies schon gelang, sich beim hiesigen Theatergeschäft zu bereichern. — Der gegenwärtige Theaterdirektor Hr. Winter scheint jedoch, nach dem schwachen Theaterbesuch der letzten Wochen zu urtheilen, einem entgegengesetzten Resultat entgegen zu gehen. Ob wir Neuigkeiten aus der

hiesigen Theaterwelt rechtzeitig werden bringen können, bezweifeln wir, da hier zwei „Zwischenakte“, ein ungarischer und ein deutscher, alles frischweg rapportiren; doch selbst auf die Gefahr des Nachhinkens können wir nicht unerwähnt lassen, daß der Tenorist Barrach, der erst vor wenigen Monaten von Temesvar hieher kam und einige Mal im Nationaltheater auftrat, dieser Tage gestorben ist. — Fr. v. Bulyowsky wird am nächsten Dinstag im Nationaltheater ihre zweite und letzte Gastvorstellung geben, und in der Rolle der Adrienne Lecouvreur auftreten. Ob auch ein Gastspiel der genannten Dame im hiesigen deutschen Theater zu Stande kommen werde, ist noch nicht bestimmt. Sie wurde zu zwei, drei Vorstellungen für die nächste Zeit aufgefordert, scheint aber einen größeren aus zehn bis zwölf Abenden bestehenden Cyklus vorzuziehen, der sich erst im Herbst effektuiren ließe.

Kleine Chronik.

Das Stadttheater in Düsseldorf gab, wie die „Deutsche Schaubühne“ berichtet, vom 28. September bis 1. Mai an 174 Abenden 196 Stücke, darunter 68 Wiederholungen. Auf die Oper fielen 88 Vorstellungen, auf Trauer- und Schauspiel 40, auf das Lustspiel 41, Singspiel und Posse 27. Von den 28 Novitäten brachte die Oper 1, das Trauer- und Schauspiel 7, das Lustspiel 11, Singspiel und Posse 9. Von Klassikern kamen Schiller 3 Mal, Goethe 2 Mal und Shakespeare 2 Mal zur Aufführung. Es gastirten die Damen: Artôt, Formes, Goßmann, Genée, Ernst, L'Arronge-Sury, Alges, Niemann-Seebach, Wolter, Jahrmark-Doria, Schubert und die HH. L'Arronge, Böhlken, Jahrmark. An der Direktion dagegen vermißt man „jedes höhere Streben, wie es der Manen Immermann's würdig gewesen wäre.“

Schumann'sche Lieder erscheinen bei Flaxland in Paris mit französischem Text, den Jules Barbier, der Mitarbeiter an Gounod's „Faust“ besorgte. Kein sehr empfehlendes Prognostikon!

Von den Hamburger Bühnen brachte das Stadttheater in der verflossenen Saison 259 Vorstellungen, von welchen 149 der Oper, 66 dem größeren Schau- und Lustspiel, die übrigen dem Ballet, kleineren Lustspielen und Gelegenheits-Aufführungen angehörten.— Die Saison des Thaliatheaters (1. August — 31. Mai) umfaßte 295 Spielabende mit 40 Novitäten. 43 Neueinstudirungen und 57 Reprisen aus der vorigen Saison, im Ganzen also 140 Stücke. Davon kamen 36 dem Schauspiel, 61 dem Lustspiel, 16 der Posse und 27 dem Liederspiel und Schwank zu. „Plötzlicher Erkrankungen wegen — fügt unsere Gewährsmännin, die „Deutsche Schaubühne“ hinzu — wurden nur drei ganze Vorstellungen und acht kleinere Stücke abgeändert, welche Seltenheit der Störungen im Verlaufe eines Theaterjahres von beinahe 300 Spielabenden ebensowohl der Umsicht der Direktion wie der Gewissenhaftigkeit der Mitglieder zum Lobe gereicht“. — Am meisten beschäftigt war Hr. Wilhelm Hungar, an nicht weniger als 287 Abenden mit 354 Rollen! Hr. Triebler spielte an 220 Abenden in 261 Partien, Hr. Reichenbach an 206 Abenden in 252 Rollen, Hr. K. Baum an 202 Abenden in 253 Rollen. Am seltensten trat Hr. Marr auf, nämlich an 100 Abenden in 104 Stücken. Von den Damen war Frl. Berthold an 211, Fr. Petzold an 210 Abenden, erstere in 222, letztere in 255 Stücken beschäftigt.

Meyerbeer wurde von der musikalischen Gesellschaft in Florenz ersucht, ihr nächstes großes Jahreskonzert durch eine neue Komposition zu verherrlichen und persönlich zu deren Vorführung zu erscheinen. Der Meister hat denn auch einen neuen Chor bereitwillig zugesagt, den Besuch in Florenz dagegen freundlich abgelehnt.

Karl Devrient ist als „Hofrath“ und „Vorleser“ des Königs von Hannover in den künstlerischen Ruhestand getreten. Er ist bekanntlich der älteste von den drei Neffen des großen Onkels, 1798 geboren und seit 1819 Schauspieler. Seine Laufbahn war, verglichen mit der seines Bruders Emil, eine stillere und weniger glänzende. Gleichwohl stand er ihm an künstlerischer Begabung schwerlich nach; es fehlte derselben aber die fletige, harmonische Durchbildung. Unter seinen Leistungen sind namentlich die in den „Schicksalstragödien“ und „Hohenstaufendramen“, sowie einzelne Charaktere von größerer Wucht, wie der „Lear“, den Theaterfreunden in bleibendem Gedächtniß.

Die Oper „Loreley“ von Max Bruch ist am 14. Juni in Mannheim mit großem Beifall aufgeführt worden. Der Text, ursprünglich von Geibel für Mendelssohn geschrieben, wird als einer der besten und an der Musik ein selbständiger Styl gerühmt.

In Paris kam jüngst am Théâtre français mit vielem Beifall ein einaktiges Lustspiel „Eine Opernloge“ und im Gymnase „Der mitternächtige Zug“, Lustspiel in zwei Akten von Meilhac und Halévy zur ersten Aufführung.

Zum Straßburger Sängerfest werden die Vorbereitungen rüstig betrieben und nahen ihrer Vollendung. Auf dem Klebeerplatze ist eine sehr geräumige Sängerhalle erbaut und alle Einzelnheiten des dreitägigen Festes sind bereits genau bestimmt.. 98 Vereine des elsässischen Sängerbundes, 17 andre französische und 17 deutsche Vereine werden theilnehmen. Musikkorps und Fanfarengesellschaften wirken 16 mit. Preisrichter sind Berlioz, Bataille, Delsarte, Laleal, Geroust, Professor am Pariser Konservatorium, Dietsch, Direktor der Chöre der Pariser Oper, Selenik, Abt, Rücken ꝛc. Unter den Preisen befinden sich zwei vom Kaiser eingesandte goldene Medaillen. Die Proben folgen rasch aufeinander und das Fest verspricht ein glänzendes zu werden.

Zur Bühnenstatistik geben die „Signale“ folgende Notizen: Die Zahl sämmtlicher bei den deutschen Theatern Angestellten dürfte sich in runder Summe wohl auf 6000 belaufen. Ueber 200 Städte gibt es, welche sich — wenigstens zu Zeiten — eines Theaters rühmen können. Es existiren in Deutschland 23 Hoftheater, wozu noch zwei von Höfen subventionirte Theater — die in Neustrelitz und Oldenburg — kommen; alle übrigen sind Privatunternehmungen. Berlin besitzt acht Theater, Wien sechs, (jetzt

nur noch fünf), Hamburg vier; München vier, Dresden, Hannover und Köln je zwei. Deutsche Theater im Auslande existiren je zwei in Amsterdam und Rotterdam, je eines in Gothenburg, Paris, Petersburg, Riga, Reval und Helsingfors. Die Endpunkte in den österreichischen Kronländern, wo deutsche Bühnen sich befinden, dürften Hermannstadt in Siebenbürgen, Esseg in Slavonien, Cilli in Steiermark, Lugos in Ungarn sein. Die Schweiz zählt deutsche Theater in Basel, Bern, St. Gallen und Zürich; Amerika besitzt dergleichen in New-York, Cincinnati, New-Orleans, San Franzisco u. s. w. — Gastspiele fanden im Laufe von 12 Monaten an den aufgezählten Bühnen weit über 1000 statt; die Zahl der Novitäten stieg über 900.

Gustav zu Putlitz's Dramen: „Don Juan de Austria" und „Wilhelm von Oranien in Whitehall" (Vgl. Recensionen 1861, S. 616 und 1862, S. 138) sind kürzlich, bei Schlesinger in Berlin, im Druck erschienen.

Die „Europa" brachte in einer ihrer letzteren Nummern ein äußerst günstig lautendes Referat über das Trauerspiel „der Günstling des Kaisers" von L. Goldhann. Das Stück liegt auch uns zur Besprechung vor, welche demnächst erfolgen soll. Ein früheres Werk des genannten Schriftstellers, „der Landrichter von Urban", welchem eine nicht unbedeutende Bühnenwirkung nachgerühmt wird, ist bekanntlich im vorigen Winter in Brünn wiederholt mit Erfolg gegeben worden.

Eine nachgelassene Oper von Lortzing. In der Bibliothek des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters hat Hr. L'Arronge eine einaktige Oper von Lortzing aufgefunden, welche kurz vor dem Tode des Komponisten eingereicht und dann auf unerklärliche Weise verschwunden war. Sie führt den Titel: „Der Weihnachtsabend" und soll nun im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater zum Weihnachtsfeste zur Aufführung gelangen.

Das dritte große mecklenburgische Musikfest fand kürzlich in Schwerin in der Reitbahn statt, unter Leitung des Kapellmeisters Schmitt und unter Mitwirkung der Solisten Fr. Harriers-Wippern, Frl. de Ahna, Domsänger Otto aus Berlin und des Wiener Hofopernsängers Schmidt und der vereinigten Sängerschaften aus den vier Mecklenburgischen Städten Schwerin, Rostock, Güstrow und Wismar. Am ersten Tage wurde Händel's „Judas Makkabäus", am zweiten Ouvertüre, Chöre und Scenen aus Gluck's „Orpheus" und die neunte Symphonie von Beethoven aufgeführt. Zur Festzeit wurde auch ein gemischtes Konzert von Vokal- und Instrumental-Musik gegeben. Frau Harriers-Wippern sang die große Arie aus „Oberon" unter stürmischem Beifall. Frl. de Ahna folgte mit der Arie des Sextus; der Domsänger Hr. Otto mit Liedern; das Terzett aus „Fidelio", von den Herren Otto und Schmidt und dem Frl. de Ahna gesungen, gefiel sehr, mehr aber noch die Lieder von Taubert durch den Vortrag der Frau Harriers. Der Großherzog, der ganze Hof und das Publikum schenkten dem Feste den reichsten Antheil und der Fürst gab den seinigen durch das Geschenk prachtvoller Armbänder an die mitwirkenden Künstlerinnen zu erkennen.

Lokales.

† **Die Beethovenfeier in Heiligenstatt** fand, nachdem sie wegen ungünstiger Witterung zweimal verschoben war, nun endlich am verflossenen Dinstag (23.) statt. Auch an diesem Tage hatte der Himmel, glühend und von Gewittern umzogen, wie das Haupt des Gefeierten, das Fest beinahe in Frage gestellt. Trotzdem pilgerte eine große Menschenmenge Nachmittags nach Heiligenstatt und von da auf den von ehrwürdigen Nußbäumen und Ulmen beschatteten Weg gegen Nußdorf. Dort, etwas zur linken Seite unter zwei mächtigen Bäumen war des Meisters Lieblingssitz. Das Plätzchen, auf Antrieb der Heiligenstätter Verschönerungscommission, zumal des kunstfreundlichen Dr. Heidmann, zu Beethoven's idyllischem Gedenkplatz ausgewählt, ist durch bescheidene Parkanlagen erweitert und zeigt die von Fernkorn verfertigte treffliche Büste des Sängerkönigs, ein ehernes Titanenhaupt auf einem einfachen Steinsockel. Ein etwas antiquirtes Eisengitter umschließt das Monument. Oberhalb dieses Platzes auf einem grünen Plateau hatte sich auf der zu diesem Zweck errichteten Tribüne eine Zahl geladener Ehrengäste, eine kleine würdige Schaar von Künstlern und Kunstfreunden und ein nach Tausenden zählender Zuhörerkreis versammelt. Eine stattliche Fraktion des Männergesangvereins, von Direktor Herbeck geleitet, stimmte eine von Bauernfeld gedichtete, von Randhartinger komponirte Festkantate an; hierauf sprach Regisseur Förster die von L. A. Frankl verfaßte weihevolle Festrede mit „weithin tönender Stimme". Abends versammelte sich eine zahlreiche elegante Gesellschaft in dem Konzertsaal des Kugler'schen Parks. Ein schwungvolles Gedicht von Weilen, von Hrn. Lewinsky begeistert vorgetragen, Beethoven's reizendes G-Quartett, von Hellmesberger und seinen Genossen mit größter Vollendung exequirt, Liedervorträge der HH. Panzer und Zoczek, eine heitere Episode aus Beethoven's düsterm Leben, von Foglar frisch gedichtet und deklamirt, Beethoven'sche Chöre, von dem Männergesangverein mit gewohnter Meisterschaft vorgetragen, wurden von dem Publikum mit dankbarem Beifall begrüßt. Ein Ballfest beschloß die Feier.

G.—**Im Thaliatheater** versuchte Fr. Megerle wieder einmal von sich reden zu machen durch ein Stück mit dem packenden Titel „Vagabund und Banquier", dem sie mit aller Gemüthsruhe den von „Bildern aus dem Volksleben" beifügte. Es kann der schreibseligen Frau diesmal aber kein größerer Gefallen geschehen, als wenn man von ihrem fraglichen Musenkind möglichst wenig sagt, oder am liebsten gar nicht redet. Da wir, indem wir dies thun, eben so sehr einen Akt der Galanterie als der Menschlichkeit üben, wollen wir und die schöne Gelegenheit dazu nicht entgehen lassen.

Direktor Laube ist nach Karlsbad abgereist. Die „Wiener Zeitung bemerkt hiezu: „Die Nachricht, daß er seine Stelle niederzulegen und sich zurückzuziehen gedenke, scheint ihren Anhalt lediglich in der zu weit greifenden Auslegung einer Aeußerung des tiefgebeugten Vaters zu haben, daß er nach dem Verluste seines einzigen Sohnes den Gedanken kaum zurückdrängen könne, in tiefer stiller Einsamkeit seinen Schmerz zu vergessen."

Das Gastspiel der Hofschauspielerin Fr. Rettich in Berlin (Viktoriatheater) weist, wie verlautet, sechs Novitäten auf, deren Aufzählung von der außergewöhnlichen Thätigkeit der Künstlerin Zeugniß giebt, und zugleich einigermaßen den Neid des Burgtheater-Publikums wachruft, welches oft Wochen lang nach ernsteren Novitäten ausspäht. Die betreffenden gänzlich neuen Stücke, denen das Burgtheater so wenig und die gastirende Künstlerin so viel Vertrauen schenkt, betiteln sich: „Die Heimkehr", Schauspiel in 4 A.; „Bogum Sumro", dramatisches Gedicht in 5 A. von Halm; „Die Lady in Trauer," Schauspiel in 5. A. von Trann; „Die alte Jungfer" Schauspiel in 1 A. und „Thioba", Schauspiel in 1 A. von Puttlitz.

Das Operntheater eröffnet seine Vorstellungen am 1. Juli. Als erster Gast fungirt der Tenor Hr. Sontheim als Eleazar und Masaniello und Othello.

Friedrich Halm's neuestes Drama: „Bogum Sumro", soll einen der neuen englischen Geschichte angehörenden Stoff behandeln. Die Engländer in Indien und die Thaten Warren Hasting's lieferten nach der Quellenbenützung von Macaulay's „Essay" das Material dazu. Die Direktion des Burgtheaters, welcher das Stück eingereicht wurde, hat dem Vernehmen nach Bedenken geäußert, ob das Oberstkämmerer-Amt die Zustimmung zur Darstellung geben werde. Das Dresdener Hoftheater dagegen wird die Novität aufführen.

Direktor Treumann kündigt in hiesigen Blättern bereits selbst an, daß „das Künstler-Ensemble des ehemaligen Theaters am Franz-Josefs-Kai ungeschwächt erhalten bleibt und er seine Vorstellungen spätestens Mitte August im Carltheater wieder beginnt". Daßelbe wird nun definitiv am 15. August mit einem Prologe, gesprochen vom Direktor, einem neuen Stücke von A. Langer und der Suppe'schen Operette „Flotte Bursche" eröffnet. Bis dahin wird das Haus theilweise renovirt, was sich besonders auf die Bühne, das Parquet und die Beleuchtung beziehen soll.

Das Wiederengagement des Hrn. Rott an der Wien soll, wie die „Wiener Theater-Chronik" meldet, schon lange vor dem Brande des Kaitheaters eine ausgemachte Sache gewesen sein, unter der Voraussetzung der Einwilligung des Direktor Treumann. Das eben genannte Blatt begleitet diese Notiz mit der Bemerkung: Wir möchten aber doch zu bedenken geben, daß man auf den Hauptpunkt zu wenig Rücksicht genommen zu haben scheint, nämlich ob und wie sich die HH. Rott und Friese neben einander beschäftigen lassen werden." — Da Letzterer Ende August austritt, so wäre dies Bedenken hiemit gehoben.

Das Schlosstheater zu Schönbrunn soll, wie die „Europa" wissen will, einer Renovation unterzogen werden. Moriz Lehmann ist beauftragt, die Dekorationen zu malen.

An der Wien eröffnet am ersten Juli Hr. Hendrichs mit Frl. Bergmann, bei vom k. Schauspiel in Berlin, ein Gastspiel in Raupach's „Schule des Lebens".

Das neue Pasqualati-Theater taucht zum so und so vielsten Male wieder auf. Fr. Baronin Pasqualati soll nämlich, wahrscheinlich durch die Katastrophe am Kai angeregt, an die endliche Verkörperung ihrer Konzession denken. Nebenher läuft das Gerücht, Banquier Epstein beabsichtige, auf dem Kai ein neues Theater zu errichten.

Johannes Brahms hat die Stelle des Chormeisters der Wiener Singakademie, nach einigen mit dem Comité gepflogenen Unterhandlungen nunmehr definitiv angenommen.

Die Jahresprüfungen des Conservatoriums der „Gesellschaft der Musikfreunde" werden in nachfolgender Weise abgehalten: Am 1. Juli: Oboe (Professor Petschacher), Knabengesang (Professor Weiß); am 3. Juli: Horn (Professor Kleinecke), Clarinett (Professor Klein), Trompete Professor Maschek); am 4. Juli: Violon, Posaune (Professor Slama), Fagott (Professor Wittmann), Generalbaß (Professor Sechter); am 6. Juli: Pianoforte-Accompagnement (Professor Ramesch); am 8. Juli: Mädchengesang erste und zweite Classe (Professor Pichler); am 10. Juli: Mündlicher Vortrag (Professor Weilen), italienische Sprache (Professor Sandrini); am 11. Juli: Compositionslehre (Professor Dessoff), Flöte (Professor Zierer); am 13. Juli: Violoncell (Professor Schlesinger); am 15. Juli: Klavier-Vorbereitungsklasse (Professor Schmitt); am 17. Juli: Mädchengesang (Professor Grädener); am 18. Juli: Pianoforte (Professor Ramesch); am 20. Juli: Pianoforte (Professor Dachs); am 22. Juli: Violine 1. Classe (Professor Hellmesberger sen.); am 24. Juli: Mädchengesang (Fr. Professor Marschner); am 25. Juli: Violine II. Classe (Professor Heißler); am 27. Juli: Mädchengesang (Fr. Professor Passy-Cornet); am 28. Juli: Violine III. Classe (Professor Hellmesberger jun.) — Sämmtliche Prüfungen beginnen um 3 Uhr. Das Prüfungs-Konzert unter der Leitung des Hrn. Direktors Hellmesberger nebst Preisvertheilung findet am 31. Juli um 4 Uhr statt. Der Zutritt ist Jedermann frei; Beifallsbezeugungen werden verbeten.

Von Grandjean ist im Wallishauser'schen Verlag ein Bändchen humoristischer Vorträge unter dem Titel „Gute Unterhaltung" erschienen. Es enthält auf 96 Seiten 19 Nummern theils in Prosa, theils in Versen, darunter „Zur Naturgeschichte der Dummen", „Etwas über die Nase", „Ein Wiener Fiaker" 2c.

Briefkasten. 21. — 27. Juni: P. R. in Stuttgart: Bereits brieflich beantwortet. — W. Th. E. hier: Erhalten.

Beim Bevorstehen des neuen Quartal-Anfanges erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten um baldige Neubestellung mittelst beiliegenden Scheines zu ersuchen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung eintrete.

Die Expedition der „Recensionen", hoher Markt 451, im 1. Stock.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

(IX. Jahrgang).

1863.

Zweites Halbjahr.

(Juli — December.)

Wien.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Inhalts-Verzeichniß.

Dramaturgische und musikalische Aufsätze.

Der rhythmische Choral in der protestantischen Kirche Baierns (F.) 422
Der Luxus auf der Bühne und im Zuschauerraume (R.) 433
Das ideale Drama. Von A. Dulk 449
Der Begriff des Dämonischen, mit Beziehung auf die dramatische Poesie. Von H. Th. Rötscher . . 465, 481
Ein Gedicht an J. Haydn. Mitgetheilt von F. Pohl 468
Björnstierne Björnson's dramatische Arbeiten. Von E. Lobedanz 484
Erinnerung an D. Scarlatti und die Gesammtausgabe seiner Klavierwerke (v. Br.) 497
Haydn und Beethooven (L.) 513
Ein dramatisches Sittengemälde der Hindu. Von A. Gottschall 515, 532
Gutzkow als Dramatiker. Von A. Dulk 546, 578, 595, 646
Richtung und Talent. Eine Prinzipienfrage 561
Beiträge zur Theatergeschichte 565, 582
Zur Händel-Literatur. Von Mortier de Fontaine 582
Musikalische Aphorismen. Von K. v. Bruyck 599
Eine Prophetie in Aeschylos' „Prometheus". Von H. Th. Rötscher 611
Studie über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks. Von K. Gräbener 614, 628, 643, 659
Ein neu aufgefundenes Oratorium von J. Haydn, von L. v. Sonnleithner 674
Ein feiner Zug in Shakespeare's „Kaufmann von Venedig." Von H. Th. Rötscher 741
Geschichte des amerikanischen Theaters (Th.) . . . 742, 754
Shakespeare's „Coriolan." Von H. Th. Rötscher 771, 804
Berlioz' „Trojaner." 774
Briefe von Iffland. Mitgetheilt von K. v. Holtei 785, 819

Aufsätze lokaler Gattung.

Burgtheater. 1862-1863. Uebersicht 417
„ „ Statistisches Verzeichniß . . 419
Zur Charakteristik des Burgtheaters, seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung (Y) 529, 562, 610
Kritische Rundschau (Y) 545
„Richard II." auf dem Burgtheater (C) . . 593, 625, 641
Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir von 1763 bis 1863 . . . . . 657, 689, 705, 737, 769
An der Wien und in der Josefstadt 1862-1863. Kritische Rückschau (G.) 721
Statistische Uebersicht. An der Wien 723
„ „ Josefstädter und Thaliatheater . 724

Biographien und Nekrologe.

Emanuel Baron d'Astorga (E. K—n.) 451, 468
Josef Korzeniowski (G.) 612
Zwei Dilettanten: Josef Smegtal und Anton Scherer. Von A. Schmidt 691
Christian Gottlob Neefe. Von L. Rohl 625
Josef Mayseder (Y) 753
Kurfürst Max Friedrich von Köln. Von L. Rohl . . 788
Josef Mayseder. Von L. v. Sonnleithner 801
Friedrich Hebbel (†) 817

Dramatische und musikalische Literatur.

J. G. Fischer's Tragödien (†) 502
L. Goldhann. „Der Günstling eines Kaisers" (†) . . 518
A. v. Wolzogen „Wilhelmine Schröder-Devrient" L. v. S. 584
Mendelssohn. „Briefe" (Y) 584
Ph. Em. Bach. Klaviersonaten (v. Br.) 613
A. Wagner. „Der Ring der Nibelungen" (L. C). 630, 649
A. Reißmann. „Allgemeine Geschichte der Musik". Versprochen von Oskar Paul 707
A. B. Marx. „Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke." (v. Br.) 746
G. F. Händel. Klavierwerke (v. Br.) 756

Theater und Musikberichte.

Berliner Musikbericht. Von Otto Gumprecht . . . 425
487, 568, 695, 821
Berliner Theater-Eindrücke (W. L.) 810
Brünner Theater- und Musikleben Von W. Karl . . 519
601, 728
Christiania. Theaterbericht (C) 455

Dresdner Theaterbericht (P) 436
Grazer Theaterbericht (⊙) 440
Hannover. Theaterbericht 661
Innsbrucker Musikbericht (K. T.) 779
Italien. Theatralisches. Von A. Gottschall . . 632, 676
Königsberger Theater-Erinnerungen 636, 651
Kopenhagener Theaterbericht (E. L.) 438, 551
Londoner Theaterbericht (W. Th.) 471, 503
Mährische Theater und Musikzustände (pp.) . . . 474, 539
Mannheimer Theaterbericht (H. R.) 758, 791
Münchener Schauspielbericht (φ) 536, 552
„ Musikbericht (X) 663
Pester Theaterzustände [Nationaltheater] (A. D.) . 521
„ „ [deutsches Thrater] (A. D.) . . 714
Prager Schauspiel- und Opernbericht (F.) . . . 554, 571
„ Konzertbericht (S.) 617
Rom. Theater- und Musikbeeicht (Φ) 824
Stuttgarter Musikbericht (***) 457, 679
„ Schauspielbericht (l) . . . 490, 507, 712 776

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

Neue Stücke.

„König Richard der Zweite" 621, 637
„Andreas Hofer" 683
„Ein Opfer der Patienten" 720, 730, 748
„Nur Mutter" 720, 730, 748, 763
„Der verlorne Sohn" 761
„Soldatenlirbchen" 793, 827

Aeltere Stücke.

„Die erste Liebschaft" 428
„Die Eine weint, die Andre lacht 428
Repertoir-Bemerkungen 540, 666, 748
„Ein Attaché" 541
„Die Karlsschüler" 556
„König Richard der Dritte" 556
„Kunst und Natur" 586
„Uriel Acosta" 586, 603, 666
„Egmont" 587
„Wallensteins Lager" 602
„Feuer in der Mädchenschule" 602
„Die Einfalt vom Lande" 603
„Die Bekenntnisse" 620
„Die Waise aus Lowood 620
„Faust" 637
„Leichtsinn aus Liebe" 638
„Emilia Galotti" 683
„Die Königin von Navarra" 684
„Die Biedermänner" 715
„Zopf und Schwert" 715
„Der Müller und sein Kind" 715
„Hamlet" 715
„Erziehungsresultate" 731
„Der alte Musikant" 731
„Die Makkabäer" 731
„Die Jungfrau von Orleans" 731
„Der Traum ein Leben" 748
„Othello" 748
„Gabriele" 763
„Das letzte Abenteuer" 780
„Die Valentine" 816
„Lady Tartüffe" 827
„Das Tagebuch" 827
„Wahn und Wahnsinn" 828

Gastspiele und Debüts.

Hr. Mittell 541, 556
Frl. Mathes 602, 620, 731
Fr. v. Greiner 748
Hr. Scherenberg 816, 827

Operntheater.

Neue Ballete.

„Jotta oder Kunst und Liebe" 763

Aeltere Opern und Ballete.

Repertoirbemerkungen 443, 476, 828
„Lucrezia Borgia" 443
„Gräfin Egmont" 444
„Die Zauberflöte„ 444, 494
„Die Jüdin" 444, 592, 603, 656
„Lalla Rookh" 476 495
„Rigoletto" 494
„Stradella" 494
„Robert der Teufel" 495
„Wilhelm Tell" 510, 656
„Die Hugenotten" 541, 603
„Lohengrin" 541
„Der fliegende Holländer" 576
„Esmeralda" 588
„Oberon" 588
„Die Musketiere der Königin" 666
„Der Postillon von Lonjumeau" 698
„Norma" 716

Gastspiele.

Fr. Pauli-Markowits 476, 494, 495, 496
Fr. Peschka-Leutner 495, 592, 604
Hr. Pauli 495
Frl. Remanoff 495
Frl. Rotter 495
Hr. Krön 495
Hr. Wachtel 510, 592, 604
Hr. Rokitansky 592, 603, 608
Fr. Fabbri-Mulder 603
Fr. Kapp-Young 656

Carltheater.

Eröffnungs-Vorstellung 544
„Großjährig“ 604
„Ueberall Geister“ 624
„Das Pensionat“ 624
„Er hat einen Fehler“ 656
„Der Zeitungs-Kolporteur“ 656
„Assekuranz gegen Eheschaden“ 668
„Die Pagen von Versailles“ 668
„Der Wunderdoktor“ 668
„Romeo und Julie“ 717
„Das war die Kathi“ 717
„Die 73 Kreuzer des Herrn von Stutzelberger“ . . . 718
„Nur solid“ 718
„Häusliche Studien“ 749
„Ein Wort an den Minister“ 749
„Der Ring des Gyges 749
Gastspiel des Hrn. Lebassor 781
„Er ist ein Narr“ 813
„Ein Schwiegervater für Alles“ 813
„Mannschaft an Bord“ 813

An der Wien.

„Die Schule des Lebens“ 428
Gastspiel von Frl. Bergmann und Hrn. Hendrichs 429, 445, 460
„Der Zunftmeister von Nürnberg“ 434
„Die Freier“ 460
„Christoph und Renata“ 460
„Stein und Stahl“ 476
„Die Schwaben in Wien“ 524
„Aurora's Geheimniß“ 557
„Ehret die Frauen“ 604
„Ein geadelter Kaufmann“ 622
„Bruder Liederlich“ 640
„Die Zehner-Jäger“ 668
„Eine leichte Person“ 731

Josefstädter Theater.

„Mitternacht“ 510
„Er hat seine Handschuhe vergessen“ 572
„Der Traum des alten Kamädianten“ 572
„Fünftausend Gulden“ 656, 669
„Gauner und Gaukler“ 720
„Die rothe Liesel“ 765
„Der Armendoktor“ 829

Thaliatheater.

„Wien bei Nacht“ 429
„Krieger u. Künstler“ 480
„Navara“ 605

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte 720, 765, 797
Quartett Laub 720, 733, 766, 794, 814
Gesellschaft der Musikfreunde 732, 781, 830
Quartett Hellmesberger 733, 782 796, 814
Wohlthätigkeits-Akademien 736, 752, 768
Singakademie 745
Otto Bach 795
Männergesangverein 813
Frl. Floriani 814

Journalschau.

R. Wagner über das Wiener Operntheater . . . 684

Neue Erscheinungen.

im Buch- und Musikalienhandel.

Müllner, zweite Sonate für das Pianoforte. (v. Br.) 430
Dietrich, zweites Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell (v. Br.) 431
Franz, Sechs Gesänge (v. Br.) 445
Müllner, die Flucht der heil. Familie (v. Br) . . . 446
Rubinstein, Scene und Arie (v. Br.) 446
F. Hiller, Neue Gesänge (v. Br.) 460
Krause, Vier geistliche Gesänge (v. Br.) 461
Jensen, Lieder des Hafis (v. Br.) 461
Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängern (X). 477
Schlüter, Allgemeine Geschichte der Musik (v. Br.) 525
Rustige, „Eberhard im Bart.“ Schauspiel (†) 542
Kunkel, Kritische Beleuchtung des C. F. Weißmann'schen Harmoniesystems (v. Br.) 557
Afantschewsky, Sonate für Pianoforte und Violoncell (v. Br.) 572
Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell (v. Br.) 573
Street, Zweites Trio (v. Br.) 589
Naumann, Trio für Pianoforte, Violine Viola (v. Br.) 589
Damcke, Sonate (v. Br.) 589
Afantschewsky, Sechs Klavierstücke (v. Br.) . . . 590
Heller, Scherzo (v. Br.) 590
Adlerstein „Christine“, Textbuch. (†.) 605
Kästing, „Kolumbus“, Trauerspiel (X). 652
Harustein, „Canzonero“ 653
Hiller, „Die Nacht“, und: „Aus der Edda“ (v. Br.) 686
Maier, Auswahl englischer Madrigale (v. Br.) . . 686
Hesse, Phantasie für Orgel o. Pianoforte, (v. Br.) . 687
Beethoven, Lieder und Gesänge (v. Br.) . . . 696
Reinthaler, Symphonie (v. Br.) 700
Rubinstein, dritte Symphonie (v. Br.) 700
Hiller, Zweite Konzert-Ouvertüre (v. Br.) 700
Siegrath, Ouvertüre zu „Emilia Galotti“ (v. Br.) 700
Grädener, zehn Reise- und Wanderlieder, (v. Br.) . 701
Hiller, Sechs Marienlieder, (v. Br.) 701

Jensen, „Gesang der Nonnen“ und „Brautlied“ (v. Br.) 701
Smets, „Lessing“, Schauspiel (†) 701
Meier, „Magdalena“, Drama (D). 718
W. Gärtner, „Attila“ (D) 830

Korrespondenz-Nachrichten.

Berlin (♂) 446, 462, 479, 495, 511, 526, 559, 606, 638, 669, 702, 718, 766, 814
Braunschweig (A. G.) 542, 670, 734
Brünn (W. K.) 542, 654, 670, 798
Darmstadt (HH)
Dresden (P.) 638, 654
Frankfurt a. M. 798
Graz (!!) 543, 714
Innsbruck (°.°) 702, 831
Karlsruhe (HR.)
Kassel (△) 446, 590, 750
Leipzig (O. P.) 703
Mainz . . . . . (hr. 799)
Mannheim (J. D.) 526
Mannheim (.°.) 559
München (g.) 607, 703, 750
Olmütz (pp) 462, 559, 670, 767
Pest (D.) 590, 782
Prag (F.) . . . 447, 462, 512, 591, 655, 687, 751, 814
Prag (♂) 719, 799
Rom (K. J.) 655
Schwerin (Fr.) 479
Stuttgart (l.) 447, 607, 671, 714
Stuttgart (.°.) 432, 527, 592, 639, 714, 767

Kleine Chronik.

Neue Dramen 432, 575, 608, 623, 672, 704, 800, 815
Das Märchen von den sieben Raben 432
Grabbe's „hundert Tage“ zur Aufführung vorbereitet 432
Shakespeare-Jubiläum 432, 496
Münchener Musikfest 448, 544
Novitäten in Paris 448, 671, 688, 703, 735, 784, 815, 831
Ober-Inteudant der kaiserlichen Theater in Paris . . 448
Théâtre lyrique 448, 560
Kindertheater in Lyon 448
Neue Opern . . 448, 463, 527, 608, 768, 785, 800, 815
Melehradfest 448
Gastspiel der Wiener Hofschauspieler in Berlin . . . 448
Münchener Hoftheater 463
Auszeichnungen 463
Mustervorstellungen in Odessa 463
Hoftheater in Bamberg 463
Dresdner Tonkünstlerverein 463
Theatergespenster in Paris 463
Deutsche Shakespeare-Uebersetzung 496
Neue Theater in Paris 496
Geschichte der Musik 496
Gutzkow's dramatische Werke 496
Knaack's Gastspiel in Graz 496
Das neue Volkstheater in München 512, 688
Enthüllung des Iffland-Denkmals 512
Eine Notenschreibmaschine 512
Schweizerisches Sängerfest 527
Ausgewählte Lustspiele von Kotzebue 527
Konzerte in Ischl 527
Collins „Regulus“ aufgeführt 544
Opern-Novitäten in Baden-Baden 544
Geschichte der Berliner Oper 544
Opernschule in Paris 544
Neue Musikalien 544
Festvorstellung beim Fürstenkongreß 559
Gounod's Faust in Italien 560
Pariser Orchesterstimmung in Berlin 560
Musikfeste in Aachen 560
Ein Possentheater in Graz 560
Preisausschreibung 575
Italienische Oper in Berlin 575
Weimarer Künstlerfest 575
Breslauer Körnerfeier 576
Theoretisches Werk über Schauspielkunst 608
Geschichte des Nürnberger Theaters 608
Sammlung von alten Klavierwerken 608
Geschichte der italienischen Oper 608
Betheiligung von Frauen bei kirchlichen Aufführungen 608
Das Odeon-Theater in Paris 608
Frl. Tietjens in Paris 608
Ein dankbarer Operustoff 623
Ein Volkstheater in Paris 623
„Oedipus in Kolonos“ aufgeführt 623
Lessing's „Nathan“ neugriechisch 623
„Lichtstrahlen aus Shakespeare's Dramen“ 624
Salzburger Theater 624
Saison-Eröffnungen 639, 671, 704
Musikfeste in England 640
Dejazet-Theater in Paris 640
Musikfest in Haag 640
Sommertheater in Breslau 640
„Die Räuber“ in Straßburg 671
Frl. Korner 672
Hebbel's „Nibelungen“ in Koburg 672
„Deborah“ in London 672
L. v. Köchel 672
Breslauer Konzertsaison 672, 719
Gewandhauskonzerte 688, 735
Die „Afrikanerin“ 688
San Carlo-Theater 688
Die Bremer Singakademie 688
Berliner Singakademie 688
Teichmann's literarischer Nachlaß 688
Musikverein in Mailand 704
Oper im Covent-Garden 704
Konzerte in Basel 704
Kölner Dombaufest 704
Frl. Paulmann in Köln 704
Schauspieler Quanter 704

Fr. Görner 704
Preisgericht des Maximiliankapitels 704
Louis Eblert 704
Theater-Novitäten in Graz 704
Mozarteums-Konzert in Salzburg 704
Elsässische Oper 704
Wallenstein-Trilogie in Weimar 719
Küstner's Dichtungen 719
Rachel dramatisirt 719
Deutsches Theater in Paris 719
Konzerte in Dresden 719
Komiker Räder 719
Adelina Patti 720
Konzertsaison in Braunschweig 720
J. Blüthner's Pianoforte-Fabrik in Leipzig . . . 720
Berlioz' „Trojaner" in Paris 735
Mendelssohn-Feier in Leipzig 735
Ertheilung des Schillerpreises 735
Deutsches Theater in Petersburg 735
Mannheimer Saison-Uebersicht 736
Wallner's Memoiren 736
Gürzenich-Konzerte 736
Münchener Konzert-Saison 768
Musik zu „Was ihr wollt" 768
Italienische Oper in Paris 768, 784
Eckardt's „Sokrates" 768
Venedig' Dichterjubiläum 768
Direktion des Prager Theaters 768
Znaimer Musikverein 768
Shakespeare's Königsdramen in Weimar 783
Bonner Konzertsaison 783
Konzerte in Basel 783
Rubinstein's „Kinder der Haide" 783
Ehrlich's Memoiren 783
Scarlatti-Fund 783
Konzert-Promenaden in London 783
Neues Wallnertheater 783
Offenbach 784
Pension für Frl. Livri's Mutter 784
Frankfurter Repertoir-Uebersicht 784
Dresden in Jubel 784
Weigel's „Schweizerfamilie" in Dresden 784
Aus Karlsruhe 800
Komiker Helmerding 800
Novitäten in Dresden 800
Musikalische Memoiren 800
Aus Darmstadt 800
Carlotta Patti 815
Das neue französische Theatergesetz 815
Konzerte 816
Scalatheater 832
Beethovenfeier 832
Konzerte 832
R. Wagner 832
Fr. Fabbri-Mulder 832
Neuntes Gewandhauskonzert 832
Ein Werk von Scarlatti 832
Wachtel II. 832
Feuillet's „Montjoie" 832

Nekrologische Notizen.

Adolf Bayer 512
Josef Weichelberger 528
Adolf Hesse 544
Karl Stein 576
Julius von Kolb 576
Karoline Lindner 608
Ida Pellet 664
Antonia Schobertechner 672
J. von Frays 736
Marie Gordon 752
A. Marty 768
Joseph Mayseder 768
Friedrich Hebbet 816

Lokales.

Burgtheater.

Saison-Eröffnung 432, 528
Novitäten auf auswärtigen Bühnen durch Hofschauspieler dargestellt 448
Novitäten und Reprisen 544, 608, 624, 672, 720, 752, 768
Auswärtige Beschäftigung der Mitglieder 560
Personalien 560, 576, 592, 608, 640, 720, 832
Besetzungen 640
Engagements 688
Gastspiele 800, 816
Repertoir 832

Operntheater.

Repertoirstörungen 432, 544
Gastspiele 448, 464, 592, 608, 624, 656
Repertoir-Reform 464
Novitäten und Reprisen 448, 480, 528, 544, 560, 575, 688, 768
Personalien 496, 560, 576, 704
Balletvorstellungen 560, 576, 672, 752
Repertoir 832
Engagements 624
Italienische Oper 752

Vorstadttheater.

Carltheater 448, 464, 512, 528, 544, 560, 576, 592, 624, 626, 736, 752
Theater an der Wien . 464, 480, 512, 528, 576, 592, 640
Josefstädter Theater 464, 560, 656, 720, 800
Thaliatheater 480, 544

Verschiedenes.

Herbeck Vice-Hofkapellmeister 448
Liedertafel des akademischen Gesangvereins 448
Maschinen-Modell für die neue Oper 480
Zöglingskonzert des Konservatoriums 480

Gesellschaft der Musikfreunde 480, 512, 528, 800
Komponist Dessauer 496
Das neue Opernhaus 560, 734
Repliken gegen die „Allgemeine musikalische Zeitung“ 560, 656, 786
Freitheater bei der Rückkehr des Kaisers aus Frankfurt . 576
Singakademie 608, 640, 688
„Wiener humoristisches Jahrbuch“ 624
Berichtigungen 640, 656, 720, 736, 784
Erl's fünfundzwanzigjähriges Jubiläum 656
Schubert und Beethoven exhumirt 672, 688
Das „Loch demolirt“ 704
Pianist Pauer 704
Philharmonische Konzerte 720
Quartett Laub 720
Noch immer kein Regisseur 736
Hebbel's „Demetrius“ 768
Singer'sche Akademie 768
Bau des neuen Opernlheaters 784
Mayseders Nachfolger in der Hofkapelle 784
Liedertafel des Kaufmännischen Gesangvereines . . . 800
Konservatorium 720
Konzerte 832
Waldheim's illustrirte Zeitung 832
Briefkasten 432, 448, 464, 480, 496, 512, 528, 544, 560, 576, 592, 608, 624, 640, 656, 672, 688, 704, 720, 736, 752, 768, 784, 800, 816.

№ 27. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 5. Juli 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Sonntag erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint monatlich eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Burgtheater. 1862—1863. Uebersicht und statistisches Verzeichniß. — Der rhythmische Choral. — Berliner Musikbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir), An der Wien (Hr. Hendrichs und Frl. Bergmann), Thaliatheater („Wien bei Nacht“). — Neue Erscheinungen. (Musikalien von Wüllner, Taubert und Dietrich.) — Korrespondenz-Nachrichten (Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Burgtheater.

1862—1863.

Uebersicht.

Die Burgtheater-Saison, welche in voriger Woche zu Ende ging, gehörte zu den mittelguten. Es wurde ganz leidlich anerkennenswerth in Dramaturgie gearbeitet, ohne übernatürliche Anstrengung, ohne auffallendes Versäumen. Vielmehr wurde ein bereits zwei Jahre anstehendes Versäumniß durch die endliche Aufführung von Hebbel's „Nibelungen“ wieder ausgeglichen. Das Burgtheater hatte sich die ehrenvolle Pflicht entgehen lassen, die erste Bühne zu sein, welche das reifste Werk des in Wien lebenden Dichters vorführte; die bedeutende Gabe ward indessen auch nach zweijährigem Abwarten willkommen geheißen, und selbst der äußere Bühnenerfolg bestätigte das Urtheil der Literaturfreunde. Unter letzterem meinen wir freilich nicht den Lobeshymnus entzückter Privat-Verehrer des Dichters, sondern die unabhängige Anerkennung, daß hier, bei mancherlei Lücken und Auswüchsen, doch ein Werk von nicht gewöhnlicher Bedeutung vorliege, das unsere Hofbühne zu bringen geradezu verpflichtet war.

Auch Shakespeare's „Wintermärchen“ begrüßten wir als hochwichtige und interessante Novität dieser Saison, wenngleich nicht als reines Kunstwerk. Getragen und gedeckt von dem imponirenden Glanze des höchsten Dichternamens, hat diese dramatische Mischung der seltsamsten Elemente eine unbestreitbare Berechtigung gegeben zu werden, wenn auch keinen Anspruch auf ungetheilte Bewunderung.

Von den Original-Novitäten — die übrigens wieder die entschiedene Mehrzahl bilden — haben, mit den „Nibelungen“, Mosenthal's „Deutsche Komödianten“, Mautner's „Eglantine“ und Schlesinger's einaktiges „Opfer der Wissenschaft“ am meisten durchgegriffen, von den Uebersetzungen: „Die Eine weint, die Andre lacht“ und der „Attaché“. Der Rest theilte sich in achtungsvolle Ablehnung und theilnahmloses Fallenlassen. Nur die „Ehestands-Invaliden“, ein Stück, welches (wie auch die „guten Freunde“) lieber nicht hätte gegeben werden sollen, erlebte, trotz der anfänglich sehr kühlen Aufnahme, eine ziemliche Anzahl Wiederholungen, desgleichen auch die „Veilchen“, als Debüt eines im Burgtheater bisher noch nicht genannten Autors, Eschenbach.

Von neuen Einstudirungen im eigentlichen Sinne — d. h. von Wiederaufnahmen bedeutender, etwa Dezennien lang nicht gegebener Werke, deren Vorführung den Werth von Novitäten hätte — erschien diesmal gar nichts, ... als ein kleines französisches Vaudeville: „Geliebt werden oder sterben“, dessen bessere Uebersetzung und Besetzung einen lebendigen Erfolg erzielte. Nachstudirt wurden, wie immer, eine Reihe von Stücken jeder Gattung, die

im vorigen Theaterjahr ausgefallen waren, darunter durch Neubesetzungen oder sonst wichtig: „Die Jungfrau von Orleans“, „Phädra“, „Was ihr wollt“, „Der zerbrochene Krug“. Das übrige Repertoir brachte, wie gewöhnlich, an klassischen und nichtklassischen Stücken den ganzen, sich stets einigermaßen erneuernden und doch stets sich wiederholenden Vorrath, wie ihn das Burgtheater reicher als irgend eine Bühne der Welt aufzuweisen hat. Shakespeare und Schiller glänzen darin als die Meistvertretenen, Goethe und Lessing haben darin ihren Platz, wenngleich beiden mehr Wiederholungen zu wünschen waren. Auch Kleist und Grillparzer fehlen nicht, doch gebührte auch ihnen eine öftere Berücksichtigung; namentlich ist das Grillparzer'sche Repertoir, welches Hr. Laube bei Beginn seiner Wirksamkeit so energisch zu fördern verstand, heuer wie im vorigen Jahre zu karg bedacht. Die Vertretung der modernen deutschen Schriftsteller und der überrheinischen Literatur im Burgtheater-Repertoir stellt sich abermals (siehe die Belege dafür und für früher Bemerktes im „statistischen Verzeichnisse“) nicht zum Nachtheil der Deutschen und rechtfertigt daher eben so wenig diesmal als sonst die berüchtigte kritische Seeschlange von der „Mißachtung der nationalen Biederkeit zu Gunsten der fremdländischen Frivolität“.

Demungeachtet wäre selbst für dieses anerkannt reiche Repertoir mancher Zuwachs und mancher Austausch keineswegs vom Uebel. Unter den Novitäten und Reprisen, die schon seit längerer Zeit vielfach gewünscht werden, und die sich theils eines voraussichtlich entschiedenen Erfolges, theils im schlimmsten Falle noch immer einer intensiveren Wirkung zu erfreuen hätten, als so manches mittelmäßige Produkt derjenigen Schriftsteller, denen mehr Protektion zu Theil wird, als ihre Begabung rechtfertigt, — nennen wir von Shakespeare: „König Richard II.“ (schon seit zwei Jahren in Aussicht gestellt), „König Johann“ und „König Heinrich V.“; von Calderon, welcher seit Jahren dem Burgtheater-Repertoir fehlt: „Dame Kobold“, „Das Leben ein Traum“, „Der standhafte Prinz“; von Molière: „Tartüffe“; von Kleist: „Die Hermannschlacht“, „Die Familie Schroffenstein“; von Immermann: „Das Trauerspiel in Tirol“ (welches für die eben verflossene Saison in Aussicht stand, aber wie es scheint wieder aufgegeben wurde); von Uhland: „Herzog Ernst von Schwaben“; von Grillparzer: „Weh' dem, der lügt“; von Gutzkow: „Uriel Acosta“ und „Ein weißes Blatt“ (letztere Wiederaufnahme schon seit mehreren Jahren in angeblicher Aussicht) u. s. w.

Gegen die Ueberhandnahme des bürgerlichen Elementes im Vergleich mit der idealen Tragödie ist in früheren Jahren vielfach geklagt worden. Seither aber hat allmählich ein solcher Umschlag im Repertoir des Burgtheaters stattgefunden, daß ein Wort zu Gunsten der alten Iffland'schen Richtung eben nicht zur Unzeit erklingt. Mit so vielem Danke wir auch die Pflege der Shakespeare'schen Werke, in größtentheils angemessener, wenn auch selten überwältigend bedeutender Darstellung begrüßt haben und stets begrüßen werden, — das vollständige Zurücklegen des allerdings philisterhaften, aber gesunden deutschen Rührstückes scheint uns eine Lücke zu bilden in den Leistungen des Burgtheaters, ein Versehen gegen die Geschichte und die spezifische Bedeutung des Institutes. Der Ruhm des Burgtheaters bestand ja allezeit vornehmlich darin, daß es dem bürgerlichen Schauspiele mit seiner einfachen Handlung, seinen kernigen Konflikten und seinem wortkargen und charaktervollen Dialog durch einfache, schlichte, stimmungsvolle und regelrechte Darstellung in vollkommenster Weise gerecht wurde. Mochte nun auch mit Recht das Einseitige dieser Richtung der Wiener Schule gerügt werden, war auch demgemäß eine Ausbildung nach andern Gebieten hin ganz vortheilhaft, so ist doch andererseits ein so vollständiges Aufgeben des altbürgerlichen Elementes nichts weniger als wünschenswerth. Der ideale Tragödienstyl möge immerhin gepflegt werden, nicht nur etwa wie gegenwärtig, sondern noch konsequenter, noch systematischer, damit unsere jüngeren Darsteller dieser höchsten Aufgaben immer würdiger werden; aber auch der bürgerliche Styl hat seine klassischen Musterbilder, woran so manche unserer Schauspieler so Manches lernen könnten. Wir theilen hierin die vor Kurzem von einem Referenten der „Presse“ in dieser Beziehung geäußerten Wünsche, und meinen überdies, daß einige Kernrollen aus dem älteren bürgerlichem Repertoir für Hrn. Anschütz, so lange er noch seine Kräfte dem Institute widmen will, passendere Aufgaben wären, als z. B. der Lessing'sche Odoardo. Auch Löwe, La Roche und Fichtner fänden in solchen Stücken Gelegenheit zu viel gehaltvolleren Leistungen, als ihnen die meisten modernen Stücke zu bieten vermögen, und die jüngeren Mitglieder

könnten, wie gesagt, daran so Manches lernen und ihrerseits ihre Kräfte erproben.

Der weibliche Theil dieser jüngeren Kräfte ist seit vorigem Jahre durch eine erste Heldin verstärkt, welche sich der Gunst des Publikums und der Direktion in gleichem Grade erfreut und demgemäß seit zehn Monaten das Repertoir in sehr merklicher, wenn auch keineswegs unberechtigter Weise beherrscht. Frl. Wolter hat in sechs Novitäten auf sechzehn die Hauptrolle gehabt — Konradine, Eglantine, Chriemhild, Hermione, Aurelia („Perseus") und die „lachende" Anna — sechs Leistungen, die sämmtlich gelungen, theilweise bedeutend, wovon drei, die drei erstgenannten, ganz eminent und mächtige Stützpfeiler der betreffenden Stücke waren. Weniger beschäftigt und auch weit weniger glücklich war Frl. Wolter in älteren Stücken, wenn auch ihre Johanna, Julie und Stuart viele wirksame und einige bedeutsame Momente aufwiesen. Frl. Wolter ist jedenfalls für das Burgtheater eine Acquisition von Wichtigkeit, wenn auch noch nicht, oder überhaupt nicht für die klassischen Heldinnen, zu deren einfach ruhiger Größe sie erst durch Läuterung und Konzentrirung ihrer Auffassung und durch bessere Beherrschung ihrer Mittel heranreifen müßte. Um so entschiedener jedoch wirkt sie auf dem weitern Gebiet der Romantik, zu welchem sie Temperament, Leidenschaft, Schwung und nöthigenfalls kecken Humors genug mitbringt, um zu interessiren, zu gefallen und, falls sie nicht in's Virtuosenhafte geräth, ihre Stellung am Burgtheater dauernd zu behaupten.

Ein gegen den Schluß der Saison erfolgtes Engagement des Hrn. Schöne läßt sich nach dem, was wir bisher von diesem Schauspieler gesehen, nur billigen, vorausgesetzt, daß derselbe entsprechend beschäftigt wird. An zweiten Liebhabern und Liebhaberinnen leidet das Burgtheater indessen noch immer Noth und ist daher genöthigt, die HH. Franz Kierschner und Fricke und Frl. Grafenberg unpassend zu beschäftigen, da doch die beiden Erstgenannten weder äußerlich, noch ihrem Schauspieler-Naturell nach sich dafür eignen, Hr. Franz Kierschner vielmehr etwas schärfer gezeichnete, geckenhafte oder intrigante Rollen, Hr. Fricke leicht bornirte Figuren, tölpelhafte Bediente u. dgl. m. weit besser spielt und Frl. Grafenberg längst über die Jahre der Liebhaberei hinaus ist. Dergleichen Rügen sollte sich die Direktion doch nicht alljährlich wiederholen lassen, ohne für Abhilfe zu sorgen. Undenkbar aber wäre es, daß man nicht — namentlich wenn man die Provinztheater durchforschen wollte — ein paar passende Individuen zum zweiten Liebhaberfache ausfindig machen sollte.

Eben so rügenswerth ist es, daß Direktion und Regie nach manchem bessern Versuch in den ersten Jahren der gegenwärtigen Leitung, letzter Zeit so viel wie nichts leisten, um der Inscenesetzung mehr Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit zu geben, im Trauerspiele durch sorgsamer ausgewählte, historisch richtige Kostümirung und Dekorirung, im Lustspiel durch konsequente Benützung der geschlossenen Zimmer, der modernen Möblirung und ähnlicher vortheilhaft zusammenstimmender scenischer Behelfe.

Vielleicht wird es der neue Oberstkämmerer, als oberster Theaterdirektor, als seine Aufgabe betrachten, nicht nur solchen formellen, sondern überhaupt den an unseren Hofbühnen längst ersehnten Reformen Bahn zu brechen, oder mindestens den bezüglichen Vorschlägen der artistischen Direktion keine Hindernisse in den Weg legen. Damit wäre in Wirklichkeit eine neue Epoche in der Geschichte des Burgtheaters inaugurirt, — eine Wendung, auf die wir ja getrost hoffen können, zumal während der Ferien, wo nicht leicht etwas geschehen kann, was uns an dem Gedanken einer baldigen Realisirung unserer Hoffnungen irre machen könnte.

Statistisches Verzeichniß.

Vom 16. August 1862 bis 30. Juni 1863 fanden 298 Vorstellungen statt. Aufgeführt wurden 151 Stücke, von denen 51 den Abend nicht ausfüllen. *)

Neue Stücke.

2 Trauerspiele,
6 Schauspiele,
8 Lustspiele,

16, von denen 8 den Abend nicht ausfüllen.

Aeltere Stücke.

28 Trauerspiele,
34 Schauspiele und Dramen,
73 Lustspiele und Possen,

135, von denen 43 den Abend nicht ausfüllen.

*) Die den Abend nicht ausfüllenden Stücke sind mit * bezeichnet.

Neue Stücke.

Trauerspiele: „Die Nibelungen“ I. und II. Thl. (10 Mal) — „Perseus von Mazedonien“ (4 Mal).

Schauspiele: „Die Eine weint, die Andre lacht“ (19 Mal) — „Die deutschen Komödianten“ — „Egliantine“ (je 12 Mal) — „Ein Wintermärchen“ (11 Mal) — „Im Vorzimmer“* (4 Mal) — „Kunz von Kaufung“ (2 Mal).

Lustspiele: „Ein Attaché“ (12 Mal) — „Ein Opfer der Wissenschaft“* (11 Mal) — „Die Veilchen“* — „Die Ehestands-Invaliden“* (je 10 Mal) — „Die guten Freunde“ (5 Mal) — „Lange Flitterwochen“* (4 Mal) — „Gegenüber“* — „Günstige Vorzeichen“* (je 3 Mal).

Neueinstudirt.

Trauerspiele: —.

Schauspiele: —.

Lustspiele: „Geliebt werden oder sterben (16 Mal).

Nachstudirt.

Trauerspiele: „Die Jungfrau von Orleans“ (4 Mal) — „Romeo und Julie“ — „Struensee“ (je 3 Mal) — „Medea“ — „Phädra“ — „Monaldeschi“ (je 1 Mal).

Schauspiele und Dramen: „Das Fräulein von Seiglière“ — „Werner“ (je 3 Mal) — „Mutter und Sohn“ (2 Mal) — „Ella Rose“ — „Ein deutsches Dichterleben“ — „Verirrungen“ (je 1 Mal).

Lustspiele und Possen: „Was ihr wollt“ — „Er muß aufs Land“* (je 3 Mal) — „Die Fräulein von St. Cyr“ — „Der Stiefvater“* — „Die erste Liebschaft“* (2 Mal) — „Ein ernster Heiratsantrag“* „Erziehungsresultate“* — „Der kleine Richelieu“* — „Eine Partie Piquet“* — „Michel Perrin“* — „Die Mördergrube“* — „Der zerbrochene Krug“* (je 1 Mal).

Aeltere Stücke.

(Aus dem vorjährigen Repertoir).

Trauerspiele: „Maria Stuart“ — „Die Räuber“ — „Faust“ (je 3 Mal) — „Don Karlos“ — „Hamlet“ — „Clavigo“* — „König Richard der Dritte“ — „Julius Cäsar“ — „Graf Essex“ — „Emilia Galotti“ — „Kabale und Liebe“ (je 2 Mal) — „Des Meeres und der Liebe Wellen“ — „König Ottokar's Glück und Ende“ — „Die Makkabäer“ — „Der Fechter von Ravenna“ — „Wallenstein's Tod“ — „Fiesko“ — „Der Müller und sein Kind“ — „Coriolanus“ — „Don Juan de Austria“ — „Macbeth“ — „Die Ahnfrau“ (je 1 Mal).

Schauspiele und Dramen: „Die Waise aus Lowood“ — „Ein verarmter Edelmann“ — „Adrienne Lecouvreur“ — „Der arme Marquis“* (je 3 Mal) — „Die öffentliche Meinung“ — „Die Valentine“ — „Iphigenia auf Tauris“ — „König Heinrich der Vierte“ — „Graf Waldemar“ — „Die Grille“ — „Der Goldbauer“ — „Der Kaufmann von Venedig“ — „Wilhelm Tell“ — „Die Furcht vor der Freude“* — „Die Geschwister“* — (je 2 Mal) — „Götz von Berlichingen“ — „Lady Tartüffe“ — „Das Fräulein von Belle-Isle“ — „Dorf und Stadt“ — „Die Karlsschüler“ — „Das Käthchen von Heilbronn“ — „Die Piccolomini“ — „Der Traum ein Leben“ — „Der Sonnwendhof“ — „Das Lied von der Glocke“* — „Der Spielwaarenhändler“* — „Der Fabrikant“* (je 1 Mal).

Lustspiele und Possen: „Der Störenfried“ — „Doktor Wespe“ — „Der Winkelschreiber“* (je 4 Mal) — „Bürgerlich und Romantisch“ — „Freyhände“ — „Der letzte Brief“ — „Die Lästerschule“ — „Er experimentirt“* — „Der Markt zu Ellerbrunn“ — „Wenn man nicht tanzt“* (je 3 Mal) — „Ein Lustspiel“ — „Viel Lärm um Nichts“ — „Minna von Barnhelm“ — „Die Biedermänner“ — „Leichtsinn aus Liebe“ — „Zopf und Schwert“ — „Das Urbild des Tartüffe“ — „Rosenmüller und Finke“ — „Die Journalisten“ — „Der Königsleutnant“ — „Der reiche Mann“ — „Krisen“ — „Kunst und Natur“ — „Die Königin von Navarra“ — „Der Freiwillige“* — „Ein Freundschaftsdienst“* — „Häusliche Wirren“* — „Sand in die Augen“* — „Ein Hut“* (je 2 Mal) — „Gottsched und Gellert“ — „Die kranken Doktoren“ — „Ein Glas Wasser“ — „Das letzte Abenteuer“ — „Magnetische Kuren“ — „Das Preislustspiel“ — „Pagenstreiche“ — „Die beiden Klingsberg“ — „Vater und Sohn“ — „Drei Kandidaten“ — „Die Widerspänstige“ — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten“ — „Karl der Zwölfte auf der Heimkehr“ — „Fesseln“ — „Die Gönnerschaften“ — „Eine Tasse Thee“* — „Mein Stern“* — „Luftschlösser“* — „Die Gustel von Blasewitz“* — „Kato von Eisen“* — „Die Alten und die Jungen“* — „Der Hauptmann von der Schaarwache“* — „Mein Sohn“* — „Weiberthränen“* — „Wallenstein's Lager“* — „Er ist nicht eifersüchtig“* — „Die Bekenntnisse“* — „Ich bleibe ledig“* — „Der Damenkrieg“* — „Feuer in der Mädchenschule“* — „Ein Autograph“*(je 1 Mal).

Die 16 Novitäten theilen sich in 4 Uebersetzungen aus dem Französischen mit 56 Aufführ-

rungen, 1 von Shakeſpeare mit 11, und 11 deutſche Stücke von Anſchütz, Benedix (2), Eſchenbach, Mautner, Moſenthal, Hahn, Hebbel, Rißl und Schleſinger (2), mit 75 Aufführungen. Die 134 älteren Stücke theilen ſich in 83 deutſche mit 139 Aufführungen, 11 von Shakeſpeare mit 21 Aufführungen, außerdem noch 1 aus dem Engliſchen mit 3 Aufführungen und 40 aus dem Franzöſiſchen mit 79 Aufführungen. Von den deutſchen Autoren waren Schiller mit 11 Stücken in 21 Aufführungen vertreten, Goethe mit 5—10, Leſſing mit 3—6, Kleiſt mit 2—2, Grillparzer mit 5—5, Gutzkow mit 5—10, Laube mit 4—7, Halm mit 1—1, Bauernfeld mit 5—9, Fr. Birch mit 5—10 u. ſ. w.

Das Perſonal (nach den Engagements-Jahren geordnet) war folgendermaßen beſchäftigt:

1821.	Fr.	Anſchütz	ſpielte	1	Mal	in	1 Rolle.
1822.	„	Fichtner	„	13	„	„	9 Rollen.
1830.	„	Peche	„	23	„	„	7 „
1833.	„	Kronſer	„	36	„	„	21 „
1835.	„	Rettich	„	76	„	„	26 „
1840.	„	Hebbel	„	65	„	„	25 „
1841.	„	Koberwein	„	35	„	„	24 „
1846.	„	Haizinger	„	95	„	„	36 „
1847.	Frl.	Grafenberg	„	91	„	„	40 „
1853.	Fr.	Gabillon	„	120	„	„	45 „
1858.	Frl.	Bognar	„	135	„	„	62 „
1858.	„	Wetzel	„	71	„	„	37 „
1860.	„	Kronau	„	112	„	„	38 „
1861.	„	Baudius	„	96	„	„	30 „
1861.	„	Kraß	„	64	„	„	27 „
1861.	„	Reichel	„	60	„	„	27 „
1862.	„	Wolter	„	90	„	„	16 „

1821.	Hr.	Anſchütz	ſpielte	26	Mal	in	16 Rollen.
1824.	„	Fichtner	„	95	„	„	42 „
1826.	„	Löwe	„	43	„	„	24 „
1829.	„	Herzfeld	„	61	„	„	32 „
1833.	„	La Roche	„	111	„	„	51 „
1835.	„	Rettich	„	57	„	„	35 „
1844.	„	Kierſchner E.	„	135	„	„	54 „
1844.	„	Korner	„	65	„	„	32 „
1846.	„	Beckmann	„	140	„	„	58 „
1848.	„	Arnsburg	„	93	„	„	45 „
1850.	„	Meixner	„	144	„	„	62 „
1850.	„	Wagner	„	97	„	„	46 „
1850.	„	Paulmann	„	126	„	„	60 „
1852.	„	Baumeiſter	„	172	„	„	67 „
1853.	Hr.	Gabillon	ſpielte	144	Mal	in	50 Rollen.
1853.	„	Franz	„	116	„	„	53 „
1856.	„	Sonnenthal	„	199	„	„	71 „
1857.	„	Kierſchner Fr.	„	136	„	„	59 „
1858.	„	Förſter	„	152	„	„	62 „
1858.	„	Lewinsky	„	80	„	„	33 „
1858.	„	Fricke	„	125	„	„	54 „

In Nebenrollen die Damen: Arth, Blattner, Branco, Erhart, Hauenthal, Hilke, Primas, Wintersteiner, die HH. Barko, Bayer Buel, Ferrari, Hanker, Jehly, Kaiſer, Niclas, Rolte, Piſtor, Schmidt, Stein, Werkſt. — Für Kinderrollen: Marianne Auſterlitz, Emilie Jakubowski, Anna Leier, Franziska Wagener.

Gäſte: Frl. Friederike Meyer, aus Frankfurt a. M., 3 Mal: Hedwig („Markt zu Ellerbrunn“), Katharina („Bürgerlich und Romantiſch“) und Suſanna („Der letzte Brief“). — Frl. Janauſchek, aus Dresden, 5 Mal: Medea, Iphigenia, Orſina, Eliſabeth und Phädra; — Frl. Raabe, aus Mainz, 3 Mal: Marie und Margarethe („Feuer in der Mädchenſchule“ und „Erziehungsreſultate“) Julie und Richelieu („Ein Autograph“ und „Der kleine Richelieu“) und Franziska („Mutter und Sohn“); — Hr. Ellmenreich, aus Bremen, 3 Mal: Don Karlos, Sittig und Bruno; — Hr. v. Lehmann, aus Brünn, 3 Mal: Doktor („Kriſen“) Paul Werner und Kalb; — Hr. Schöne aus Mainz, 3 Mal: Didier, Tümpel („Ein Luſtſpiel“) und Henning („Der Störenfried“).

Neuengagirt: Hr. Schöne, Hr. Buel.

Abgegangen: Hr. Hirſch, Hr. Werner.

Geſtorben: Hr. Piſtor.

Beurlaubt (außer der eigentlichen Ferienzeit): Frl. Wolter 2 Monate, Hr. Lewinsky 1½ Monate.

Abänderungen fanden nur 3 ſtatt, wegen Unpäßlichkeit von Fr. Gabillon, Fr. Hebbel und Hrn. Wagner. — Fr. Fichtner war längere Zeit krank. Fr. Anſchütz hat nur ein einziges Mal, Frl. Wildauer aber hat gar nicht mehr die Burgbühne betreten.

Der rhythmische Choral in der protestantischen Kirche Bayern's.

Nie und nirgends war wohl das protestantische Kirchenlied so tief gesunken, als gegen den Schluß des vorigen und am Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Bayern. *) In geschmacklosester Weise mit allen möglichen Zierathen verunziert, war es fast unmöglich geworden, die herrlichen Lieder aus der Blüthezeit protestantischen Lebens und Glaubens wieder zu erkennen: die Melodie war meist ganz verändert, die Harmonisirung weltlich, sentimental und zopfig, der ursprüngliche Rhythmus verschwunden, das Tempo bis zum Ueberdruß langsam und schleppend; zudem war kein allgemein giltiges Melodienbuch eingeführt, und so kam es, daß sich jeder Organist behalf, so gut es eben gehen wollte. Er veränderte nach seinem Gefallen Melodie, Harmonie und Rhythmus, mit scharfem Blick und schlechtem Geschmack herausfindend, wo ein Schnörkelchen oder Trillerchen anzubringen war. Es kam so weit, und wir werden später ein Beispiel aus einem dieser Zeit angehörenden Choralbuch anführen, daß nicht einmal mehr Sekunden-Schritte gesungen wurden, sondern man umschrieb dieselben erst mit der Terz; ein größerer Intervallensprung wäre natürlich etwas ganz Unerhörtes gewesen.

So trostlos sich aber eine so entstellte Melodie in Noten ausnimmt, so war der Unfug in der Ausführung doch noch größer; denn während die Gemeinde oder doch besonders begabte alte Frauen in rührendem Eifer zu ihrem Privatvergnügen Verzierungen anbrachten, sekundirte der gewandte Organist mit Händen und Füßen durch laufende Passagen. Eine große Liebhaberei einzelner Orgeltyrannen war es auch, wo möglich jede Strophe mit anderen Harmonien und — wodurch sie ihre höchste Kunst zu zeigen glaubten — auch in einer andern Tonart zu spielen. Es war eine stereotype Frage an orgelspielende Gäste: „Können Sie transponiren?“

Weil, wie bemerkt, jeder Organist sein eigenes Choralbuch hatte, so wurde natürlich auch in jeder Gemeinde anders gesungen, und wir kennen Gegenden in Franken, wo es noch vor wenigen Jahren unmöglich war, in dem nächsten, kaum ¼ Stunde entfernten Orte am Kirchengesang sich zu betheiligen. Man mußte, wollte man seinem Gott einen Lobgesang in gewohnter Weise darbringen, schon hübsch zu Hause unter Pettern und Basen bleiben.

Dieser Misere suchte das k. bayerische Oberkonsistorium ein Ende zu machen, indem es eine Sammlung von Chorälen für die protestantische Kirche des Landes veranstalten ließ und im Jahre 1820 den Gebrauch des Choralbuches anordnete. Dasselbe ist von Justus Heinrich Knecht, Musikdirektor und Organist zu Bibrach in Würtemberg, bearbeitet worden, und enthält 219 Melodien. So viele Vorzüge es indessen vor den früher im Gebrauche gewesenen Choralbüchern hatte und so freudig es auch begrüßt wurde, so ließen sich doch auch bald tadelnde Stimmen vernehmen und von mehreren Seiten erschienen Vorschläge zu Verbesserungen.

Obwohl aber die oberste Kirchenbehörde sich dadurch veranlaßt sah, umfassende Vorschriften für den Gebrauch des Choralbuches zu ertheilen und von den 219 Nummern 86 zu streichen, so wurde das Choralwesen selbst um nichts besser und in vielen Gemeinden ließ man es lieber ganz beim Alten und verschloß den lieben „Knecht“ im Pulte.

Wir sind weit entfernt, das Knecht'sche Choralbuch zu verdächtigen, aber das wird man zugestehen müssen, daß der gleichtheilige Rhythmus seiner Melodien und deren Harmonisirung viel leichter ungebührliche Verzierungen zuläßt, als dies bei den rhythmischen Chorälen der Fall sein kann: ein Vorwurf, der im Allgemeinen den einfachen Choral trifft und auf den zurückzukommen sich später noch einmal Gelegenheit bieten wird. Höchst wahrscheinlich wird es vielen Organisten schwer gefallen sein, durch Knecht die vorerwähnte Schnörkelsucht aus ihren Gemeinden zu vertreiben; was Wunder also, wenn sie ihn bei Seite legten und in der alten Weise fortorgelten?

Die Zeit zum wirklichen Besserwerden sollte aber nicht ferne sein und dies verdanken wir den bekannten Bemühungen Winterfeld's, Tucher's, Zahn's u. A., welche nachwiesen, welchen Schatz von Chorälen die protestantische Kirche schon im 16. und 17. Jahrhundert besaß und wie unser Kirchengesang allmählich seine ursprüngliche Form verlor und zur heutigen herabsank.

Mit dankenswerther Bereitwilligkeit förderte nun das k. bayerische Oberkonsistorium die allgemeine Einführung dieser aus dem Staube der Vergangenheit hervor-

*) Die Fragen, die in obigem Aufsatze angeregt werden, sind so allgemeiner Natur, daß ihre Behandlung nicht nur für Bayern, sondern für alle protestantischen Kirchen Deutschlands von Wichtigkeit sein dürfte. A. d. R.

gezogenen ſogenannten rhythmiſchen Choräle, und mit den Vorſchriften vom 9. April 1846 und 18. Mai 1847 wurden zugleich zwölf, unter dem Namen „rectificirte, revidirte“ bekannte, Choralmelodien mitgetheilt, um ſie nach und nach in Schule und Kirche in Gebrauch kommen zu laſſen.

Das Urtheil über dieſe Choräle war, wie ſich bei der bequemen Vorliebe für das Althergebrachte leicht denken läßt, ſehr getheilt; während ſie auf der einen Seite freudig aufgenommen wurden, ſtießen ſie auf der andern auf großen Widerſtand, ja nicht ſelten auf Spott und Hohn. Einige Gemeinden wurden, unſeres Wiſſens, durch die neuen Eindringlinge ſo ſehr in ihrem „proteſtantiſchen Gewiſſen“ beunruhigt, daß ſie es für nothwendig erachteten, das Gutachten muſikaliſcher Autoritäten einzuholen. Daß man ſich dabei nicht eben Freunde der Sache wählte, wird man begreiflich finden.

Der Streit in dieſer Angelegenheit beſchränkte ſich aber nicht auf Bayern allein, ſondern dehnte ſich ſofort nach den Veröffentlichungen Winterfeld's ꝛc. über ganz Deutſchland aus und zog die bedeutendſten Kirchenkomponiſten der Neuzeit in den Kampf. Es iſt ſo Vieles dafür und dagegen geſprochen worden, daß es kaum möglich ſein wird, etwas erhebliches Neues vorzubringen, und darum kann es auch gar nicht in der Abſicht dieſer Zeilen liegen, allen Einwürfen nochmals zu folgen; um ſo weniger als in Bayern der rhythmiſche Choral ſchon mehrere Jahre eingeführt iſt, folglich fernere Disputationen hier keine praktiſche Folge haben können. Erſprießlicher dürfte es ſein, einmal etwas von dem Erfolge der wirklichen Anwendung des rhythmiſchen Chorals zu berichten; nur ſei es zuvor noch geſtattet, einer Stimme neueren Datums Erwähnung zu thun die ſchon wegen ihres verſöhnlichen Tones alle Beachtung verdient.

Müller v. Reichelsheim ſucht, in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“, *) die Kluft zwiſchen beiden Parteien ſo gut als möglich auszufüllen, und der Schritt zur Annäherung iſt gewiß nicht gering anzuſchlagen, wenn von einem warmen Anhänger des einfachen Chorales — und als ſolchen haben wir Hrn. Müller doch zu nehmen — den rhythmiſchen Chorälen volle Gleichberechtigung zugeſtanden wird. Nur wünſcht er aus den letzteren mit größter Vorſicht die beſten ausgewählt, und glaubt dann deren Anzahl nicht groß zu finden.

Nun iſt der Verfaſſer dieſer Zeilen allerdings ein großer Verehrer des rhythmiſchen Chorales, aber keineswegs ſo verrannt, daß er nicht zugeſtände, es ſeien darunter nicht auch ſolche ohne innere Lebendigkeit; immerhin aber iſt er feſt überzeugt, daß eine gute Auswahl hinreichen würde, unſere beſten Kirchenlieder nach ihnen zu ſingen. Freilich wenn Hr. Müller einen Choral wie: „Wachet auf ꝛc.“ nicht unter die rhythmiſchen verſetzt wünſcht, welche dann? — Gerade dieſes Lied hat durch die Wiederherſtellung ſeiner urſprünglichen Form ſehr gewonnen. Auch darin kann man nicht mit Hrn. Müller einverſtanden ſein, daß die „gediegene Harmoniebegleitung“, der Charakter der Kirchentonarten und der Orgel beim rhythmiſchen Chorale ſich nicht in ſo hohem Grade zeigen könne, wie beim einfachen. Man ſpiele nur den rhythmiſchen nicht in zu ſchnellem Tempo und man wird ſich bald vom Gegentheil überzeugen. Aehnlicher Anſicht iſt auch Hr. Müller, der, um zu vermitteln, noch den Rath ertheilt, den einfachen Choral nicht zu langſam zu nehmen. Das mag recht gut gemeint ſein, aber die ſchon Eingangs ausgeſprochene Befürchtung, es möchte der einfache Choral immer wieder leichter zu Mißbräuchen führen, als der rhythmiſche, würde durch eine derartige Vermittlung keineswegs beſeitigt werden, und ſchließlich hätten wir eben doch wieder zweierlei Choräle und ſtänden ſo ziemlich beim Alten.

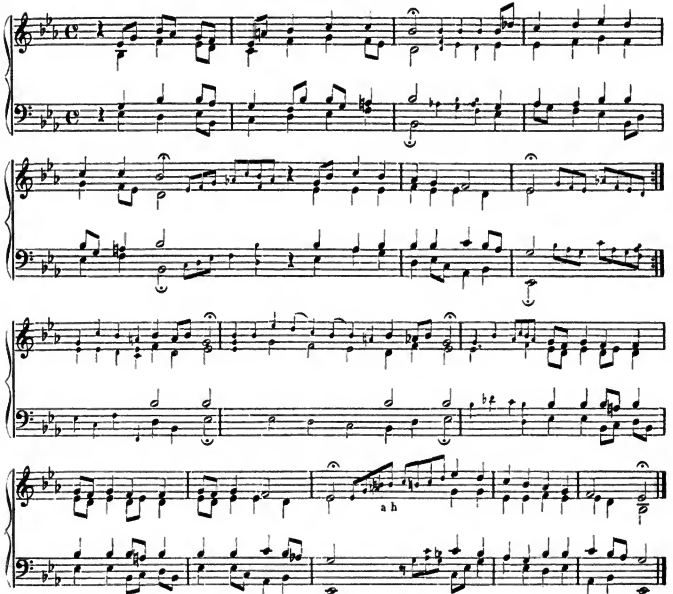
Deßhalb, um der lieben Einigkeit willen, wäre wohl es das Räthlichſte, von zwei Uebeln das kleinere zu wählen. Man nehme etwaige kleine Mängel mancher rhythmiſchen Choräle, wie z. B. holperige Deklamation, in den Kauf und ſinge in Gottes Namen rhythmiſch.

Wie weit es in Bayern mit dem einfachen Choral gekommen war, möge folgende Melodie beweiſen, die mit allem Zubehör einem alten Choralbuch *) entnommen iſt. Zur beſſeren Würdigung der von uns vertretenen Sache folge derſelbe Choral auch in rhythmiſcher Form, und bei einer unbefangenen Vergleichung beider Faſſungen wird man ſich kaum veranlaßt finden, Hrn. Müller's Bedauern über die ſeinerzeitige Einführung par Ordre du Mufti zu theilen.

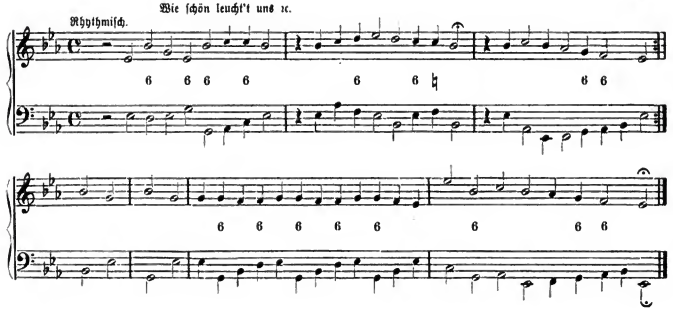
*) Ueber das Weſen und die Berechtigung des rhythmiſchen und des einfachen Chorales. Band 57, Nr. 18 und 19.

*) Es iſt aus dem J. 1837 und jedenfalls die etwas geſäuberte Abſchrift eines älteren Choralbuches.

Wie ſchön leucht't uns der Morgenſtern. ꝛc.



Wie ſchön leucht't uns ꝛc.



Wenden wir uns nach dieser Abschweifung wieder zu unsern erwähnten 12 „rectificirten ꝛc.“ Chorälen und hören deren weiteres Schicksal. — Trotz aller Reden und Gegenreden wurden dieselben von vielen, besonders jungen Lehrern, Kantoren und Organisten mit Liebe in die Hand genommen, zuerst in den Schulen, dann mit mehreren für die Sache sich interessirenden Gemeindemitgliedern eingeübt, später manchmal im öffentlichen Gottesdienste angewendet, und als dadurch der Geschmack an der früheren Art des Singens bedeutend herabsank, endlich häufig in Gebrauch gesetzt.

Die eifrigsten und hartnäckigsten Gegner waren die älteren Organisten, die natürlich mit großer Treue an ihren oft selbstgeschaffenen Lieblingen hingen, bei denen sie sich so behaglich fühlten, während sie fürchteten, bei den rhythmischen Chorälen nicht zu Athem kommen zu können. Durch die günstigen Erfolge der Nachbarn jedoch in ihrer Ansicht irre gemacht, fanden auch sie allmählich Geschmack an der Sache, und schon nach einigen Jahren waren die meisten dieser alten Herren bekehrt; mit ihnen ihre Gemeinden. So war man überall vorbereitet, als im Auftrage des k. Oberkonsistoriums zuerst ein Entwurf und im Jahre 1858 das zum Gebrauch für die protestantische Kirche Bayerns bestimmte „Melodienbuch“ von Johann Zahn bearbeitet und herausgegeben wurde.

Dasselbe enthält 183 Melodien, die mit wenigen Ausnahmen alle aus der Blüthezeit des protestantischen Kirchengesanges stammen und in diesem Geist harmonisirt sind. Eine Besprechung der diesem Melodienbuch zur Last gelegten Mängel, die sich aber nur auf den vierstimmigen Satz als „Orgelsatz“ beziehen, gehört nicht hieher; seinen eigentlichen Zweck, den Gemeinden die besten rhythmischen Choräle wieder zu geben, hat es vollkommen erfüllt.

Mehr als zwölf Jahre sind verflossen, seit in Bayern der rhythmische Choral wieder eingeführt ist, und es möchte doch kaum zu gewagt erscheinen, jetzt nach dieser Zeit ein sichhaltiges Urtheil über den Erfolg abzugeben. Zu diesem Zwecke haben wir uns die Mühe nicht verdrießen lassen, seit einigen Jahren verschiedene Gegenden des Landes zu besuchen, um aus eigener Ueberzeugung den Stand des Kirchengesanges kennen zu lernen. Die gemachten Erfahrungen können als sehr erfreuliche bezeichnet werden. Fast überall konnte man zu befriedigenden Resultaten gelangen; überall verspürt man die Liebe der Gemeinden zu den neuen Weisen, in allen Kirchen weht ein frischer Hauch und erhebt und erbaut jedes fühlende Herz.

Nur da, wo die Organisten oder Kantoren an philisterhaftem Eigendünkel oder Ungeschick leiden, steht das rhythmische Lied noch nicht auf erwünschter Höhe; doch gehören solche Erscheinungen glücklicherweise zu den Ausnahmen.

Sehr gut und streng rhythmisch wird in den Landgemeinden gesungen; eine Erscheinung, die um so erfreulicher ist, als die Gegner im Bezweifeln eines solchen Resultates keine geringe Waffe zu haben meinten. Weniger günstig ist der Stand des Kirchengesanges in einigen Städten: in Nürnberg z. B. wäre — mit Ausnahme der Spitalkirche, wo vortrefflich gesungen wird — noch Vieles zu wünschen. Es ist dies nicht schwer zu begreifen, wenn man bedenkt, daß die meisten Organisten daselbst dem ehrsamen Handwerkerstande angehören, die nur nothdürftig einen Choral spielen können. Auffallend aber mußte es sein, in der protestantischen Stadtkirche der Haupt- und Residenzstadt München den rhythmischen Choral nicht auf mehr vollendeter, vielleicht auf der niedrigsten Stufe zu finden, was um so mehr zu beklagen ist, als man gerade an diesem Orte und wohl mit Recht, das Beste erwartet.

Musterhaft hingegen ist der Kirchengesang in dem Universitätsstädtchen Erlangen unter Herzog's Leitung. Könnten sich nur alle Gegner des rhythmischen Chorales hievon persönlich überzeugen, sicherlich würde alsdann mancher „Saulus“ ein „Paulus“ werden.

Berliner Konzert- und Opernbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Missa solemnis von Naumann. — Kammermusik. — Der Violinvirtuos Camillo Sivori. — Die letzte Saison im k. Opernhaus. — Luise Köster.

Bevor ich mich dazu wende, die Eindrücke der gegenwärtigen, soeben zum Abschluß gelangenden Opernsaison in einem gedrängten Rückblicke zu schildern, habe ich zuvörderst noch meinem in der Nummer vom 3. Mai enthaltenen Konzertbericht einen kurzen Nachtrag hinzuzufügen. Unter den zahlreichen Aufführungen, welche dem Opernfest die musikalische Weihe gaben, befand sich auch ein vom Musikdirektor Emil Naumann veranstaltetes, durch den Stern'schen Verein und mehrere Mitglieder der k. Oper unterstütztes Konzert. Der-

selbe legte bei dieser Gelegenheit eine Missa solemnis eigener Arbeit, die hier schon vor Jahren einmal zum öffentlichen Vortrag gelangt war, seitdem jedoch im Ganzen wie im Einzelnen wesentliche Veränderungen erfahren hatte, dem Publikum zur Prüfung vor. Für das Werk ist vor Allem die Cherubini'sche Weise, deren Einfluß sich kaum einer unserer modernen Messen-Komponisten zu entziehen vermochte, das Vorbild gewesen. Daneben begegnet man indessen in der ganzen Anlage und Behandlung zahlreichen Zügen, welche die spezifische Eigenthümlichkeit der Haydn-Mozart'schen Periode wiederspiegeln. Einer der vornehmsten Repräsentanten der Kirchenmusik jener Zeit war bekanntlich Johann Gottlieb Naumann, von dessen Werken noch einige bis auf den heutigen Tag in der Dresdner katholischen Kirche fortleben. Daß die Richtung des Großvaters auf die Entwickelung des Enkels nicht ohne Einwirkung geblieben, liegt in der Natur der Sache. Klarheit und Ordnung der Gedanken, Glätte, Fluß und Wohllaut im Ausdruck sind seiner Arbeit eigen. Sie besitzt ferner den Vorzug, aus einer konkreten Anschauung des katholischen Kultus hervorgegangen zu sein. Ueberall spiegelt sich in dieser Musik der Festglanz des Hochamts, sein imposantes, die Phantasie so mächtig anregendes Gepränge wieder. Wenig entwickelt ist dagegen das charakteristische Element. Nur an ganz vereinzelten Stellen macht die Tonsprache den Versuch, sich in eine individuelle Auslegung und Deutung der Worte zu vertiefen; ihr kommt es vor Allem darauf an, den Text in die hellste Feiertagsstimmung zu tauchen und diese dem Sinn des Empfangenden mitzutheilen. Die Formen, in denen sie sich bewegt, gehört meist dem freien, oder wie man vor hundert Jahren gesagt haben würde, dem galanten Styl an. Bei gewissen, durch das Herkommen ein für allemal bezeichneten Abschnitten des Textes fehlt es zwar nicht an Zügen oder fugenartigen Gebilden. Man hat indessen hier ebenso wie bei Cherubini die deutliche Empfindung, daß dem Komponisten nicht ein innerer Drang, sondern die musikalische Konvenienz die Feder geführt. Um seinem Werk ein prägnanteres Lokalkolorit zu leihen, ahmt er vielfach die typischen Wendungen der katholischen Liturgie nach, den psalmodirenden Gesang der Priester, die im dumpfen Vollklang emporschwebenden Gebete der Gemeinde. Auch das Verhältniß der Solostimmen, welche kaum als besondere Individualitäten auftreten, sondern fast überall in die Chöre verschlungen erscheinen, hat in dieser Auffassung und Behandlung seinen Grund.

Eine Menge emsiger Hände sorgten wieder im Laufe des Winters dafür, daß es der Kammermusik an nachdrücklicher Vertretung in unserem öffentlichen Kunstleben nicht fehlte. Die Zahl der Abonnementskonzerte welche sich dieser Gattung widmeten, belief sich auf etwa dreißig. Ihr Repertoir umfaßte die gesammte Entwicklung der Klavierfonate, des Duo und Trio, des Streichquartetts u. s. w. von Haydn, Mozart und Beethoven bis auf Rubinstein, Raff und Gräbener. Die rüstige Pflege der Kammermusik gehört freilich heut zu Tage nicht mehr zu den Vorrechten, deren sich ausschließlich die großen Mittelpunkte der Kunst zu erfreuen hätten. Gibt es doch kaum noch eine angesehnere Provinzialstadt, die nicht ihren konzertfähigen Trio- oder Quartettverein besäße. Ich darf deshalb hier davon Abstand nehmen, in die Einzelnheiten weiter einzugehen.

Eigentliche Virtuosen, eine Künstlerspezies, die unsere Zeit auf den Aussterbe-Etat gesetzt zu haben scheint, fanden sich, wie in den letzten Jahren, nur in sehr geringer Anzahl bei uns ein. Der glattlichste unter ihnen war Camillo Sivori, der bereits seit Dezennien zu der erlesenen Aristokratie des Violinvirtuosenthums gehört und dessen Name weit und breit in allen Konzertsälen einen guten Klang hat. In seinem Spiel glaubt man den trenen Nachhall der sinnlich süßen Roffini'schen Weise zu vernehmen. Die Seele des Maestro wohnt in der Geige des Künstlers und läßt ihr eine reiche Fluth des Wohllauts entströmen. Der Ton Sivori's erhebt sich nicht über die Mittelgröße, zeichnet sich indessen durch vollendete Anmuth, Weichheit, Rundung und Biegsamkeit aus. Auch Auffassung und Vortrag offenbaren diesen Charakter. Jedes harte, unvermittelte Wesen ist ihnen fremd, dagegen sind sie wohlerfahren in allen Schmeichelkünsten der leise auf und niederwogenden Melodik wie in der kosenden Grazie buntschimmernden, zart hingegossenen Fioriturenspiels. Lächelnde Ruhe, freundliche Verbindlichkeit vornehme, man möchte sagen höfische Glätte sind die Grundzüge des Ausdrucks. Nicht allein die Hast der Leidenschaft, sondern auch alle tiefere Innigkeit bleibt ihm fern. Das Gebiet, auf welches er sich beschränkt, beherrscht er jedoch mit unfehlbarer Meisterschaft. Ich habe bisher kaum ein feiner gesponnenes Crescendo und Decrescendo, ein eleganteres Piano-Staccato, ein lieblicheres Legato und Portament gehört.

In keinem der vergangenen Winter gewährten die Leistungen unserer königlichen Oper einen Eindruck,

in weichem Konsonanzen und Mißklänge, Erfreuliches und Betrübendes so bunt durcheinander wogten, wie in der gegenwärtigen Saison. Auf eine kurze Periode, während welcher auf unserer Bühne die klassische Konstellation herrschte, folgte ein Zeitraum von vollen drei Monaten, in denen die Namen Gluck, Mozart, Beethoven, Weber von der Tagesordnung gestrichen waren. Gounod's „Faust", dem sich anfangs dieses Jahres die Pforten unseres Opernhauses öffneten, und der bereits die fünfunddreißigste Aufführung erlebt, drückte wie ein Alp auf das Repertoir. Der Raum, den er freließ, wurde aber fast ganz von allerlei durch dringende Engagementsbedürfnisse gebotenen Gastspielversuchen ausgefüllt.

Die nachdrückliche Pflege der klassischen Oper, in so fern sie bisher zu den charakteristischen Eigenthümlichkeiten unserer Bühne gehörte, verdanken wir vor Allem dem Umstand, daß die letztere in Luise Schlegel-Köster eine für diese Gattung besonders befähigte Repräsentantin besaß. Die Künstlerin, geb. 1819, trat im Jahre 1847 in das Berliner Engagement, nachdem sie sich in Leipzig, Breslau und Hamburg bereits einen hochgeachteten Namen erworben. Eine mehr als fünfundzwanzigjährige Wirksamkeit hat das Vermögen ihrer Stimme nicht zu erschöpfen vermocht. Ihre gründlich gebildete Technik, so wie die Gewohnheit den Urlaub nicht zu aufreibenden Gastspielen, sondern zur Stärkung und Erholung zu benutzen, bewahrten das Organ vor frühzeitigem Ruin. Aus ihrem überaus umfassenden Repertoir hebe ich nur die folgenden Partien hervor. Sie sang die Titelrollen in der „Alceste", den beiden „Iphigenien", der „Armide", die Eurydice im „Orpheus," die Elektra im „Idomeneo", die Konstanze in der „Entführung", die Gräfin in „Figaros Hochzeit", Donna Anna im „Don Juan", Fiordiligi in „Così fan tutte", die Königin der Nacht in der „Zauberflöte", die Vitellia im „Titus", die Leonore im „Fidelio" (und zwar diese mit ganz besonderer Auszeichnung), die Agathe im „Freischütz", die Euryanthe, zuletzt auch die „Eglantine", die Rezia im „Oberon", die Vestalin, die Olympia, Amazili im „Kortez", Valentine in den „Hugenotten." Alle wesenlichen Eigenschaften, deren es zur Darstellung jener Gebilde bedarf, welche der ungetrübte Abglanz des Ideals umfließt, vereinigten sich in dieser Künstlerin. Wohl sind mir einzelne Sängerinnen begegnet, die sich nach der einen oder anderen bestimmten Richtung hin ihr überlegen zeigten, bald durch mächtigere Klangfülle oder zartere Lieblichkeit des Tons, bald durch blendende Virtuosität, bald durch die geniale Unmittelbarkeit einer aus ursprünglichstem Vermögen strömenden Kraft des Schaffens und Bildens, kaum eine wüßte ich aber zu nennen, die ihr in der Ausgleichung und Durchdringung aller bei der Gestaltung des Kunstwerks mitthätigen Faktoren ebenbürtig an die Seite träte. In dieser innigsten Verschmelzung, in dieser ruhigen Harmonie und Kontinuität liegt aber das Wesen des klassischen Stils begründet, sein Charakter bleibt unwandelbar derselbe in der Poesie, Musik und Plastik, in der schöpferischen und reproduktiven Kunst. Stets haben wir ihn in der Einheit des Inhalts und der Form, der Idee und der Erscheinung, in der allseitigen Vermittelung und Umgrenzung zu suchen. „Klassisch" nennen wir diejenige Gesangsweise, in der jeder Ton zum Ausdruck des Geistes erhoben und umgekehrt jedes Wort in Musik getaucht und aufgelöst worden, in welcher die reinen Wellenlinien der Schönheit die mitzutheilende Empfindung nach allen Seiten hin zusammenhalten und umschließen. Die ungestümen Naturlaute des Gefühls sind ihm eben so fremd, wie die von keinem inneren Gehalt verklärten sinnlichen Tändeleien und die rein äußerlichen Effekte der Bravour. Bei der lebendigen Ausgestaltung alles Einzelnen behält sie stets die Harmonie und Wohlordnung des Ganzen als höchstes Ziel im Auge.

Zu jeder Zeit ist die darstellende Kunst das getreue Spiegelbild der schöpferischen gewesen. Unseren klassischen Dichtern sind die klassischen Schauspieler auf dem Fuß gefolgt, und Gluck, Mozart und Beethoven haben sich selbst ihre Sänger erzogen. Eng begrenzt war der Zeitraum, in welchem die dramatische Musik ihre reinsten Blüten entfaltete; nur um Weniges überdauerte er den Umfang eines Menschenalters. Es kam eine Periode, die zwar zunächst in ihren Schöpfungen noch mit sehnsüchtigem Verlangen auf das klassische Ideal zurückblickte, sich aber nach und nach immer weiter von ihm entfernte und zuletzt in bestimmten Gegensatz zu ihm trat. Ganz langsam und geräuschlos begann diese Umwandlung, immer rascher und unwiderstehlicher schritt sie weiter und jetzt liegen ihre Resultate uns Allen offen zu Tage. Wohl hegen noch heute alle angesehenen Bühnen mit mehr oder weniger Eifer die Erbschaft unserer großen Meister und selbst die kleinste Provinziaioper hat ihre „Don Juan"- und „Zauberflöten"-Abende. Aber die Atmosphäre, in der die neueste Sängergeneration aufgewachsen, ist eine völlig andere geworden. Unsere Bühnen

sind gezwungen, die tägliche Nothdurft und Nahrung des Repertoirs vor Allem aus den Werken Meyerbeer's, Verdi's, Wagner's und Gounod's zu beschaffen. Diese weisen dem dramatischen Gesang der Gegenwart Wege und Ziel; an ihnen und für sie üben und bilden sich unsere Stimmen. Zum klassischen Styl gehören schön geschwungene Formen und weiche, schmelzende Farben. An scharfkantigen Pointen und dem brennenden Glanz des Kolorits hat die neueste Romantik ihre Lust. Jener bewahrt selbst auf dem Gipfel der Leidenschaft maßvolle Würde und durchsichtige Klarheit, diese kommt, geschüttelt von der steten Furcht, einmal langweilig oder unbedeutend erscheinen zu können, aus der zuckenden Hast und prickelnden Unruhe nicht heraus. Der Weise des Ersteren liegt alles plötzliche, unvermittelte und extreme Wesen völlig fern, hier vernehmen wir eine Sprache, die fast nur aus einzelnen Superlativen und Kraftworten besteht; zu den blutigen Schlachten der modernen Oper bedarf es natürlich anderer Waffen und Zurüstungen, als zu den olympischen Spielen der alten Meister; wer in jener zu singen gewohnt ist, wird vergeblich in diesen um den Preis kämpfen. Die künstlerische Entwicklung der Köster fiel noch in eine Periode, in der die klassischen Traditionen in ungleich höherem Maß den dramatischen Gesang beherrschten als jetzt. Vor allem Anderen sind es die Schöpfungen unserer großen Meister gewesen, an denen sich ihr Sinn geläutert und gekräftigt. Hier hatte sie das Ideal gefunden, welches ihr bei allem ihren künstlerischen Darstellen vorschwebte. Als sie nach ihrem vorjährigen Urlaub zu uns zurückkehrte, wollte sie noch einmal die bedeutsamsten Gestalten ihres Repertoirs am Publikum vorüberführen, um dann für immer von ihm zu scheiden. Bei der Ergebnißlosigkeit aller bis dahin gemachten Versuche, eine Sängerin zu entdecken, die der Erbschaft würdig gewesen, fand man sich jedoch an maßgebender Stelle bewogen, sie zum Ehrenmitglied unserer Bühne zu ernennen und so wenigstens für die nächsten Jahre noch ihre zeitweilige Mitwirkung unserer Oper zu sichern.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

26. — 30. Juni: „Die Veilchen“ und „Die Ehestands-Invaliden“ — „Die Eine weint, die Andre lacht“ und „Die erste Liebschaft“. — „Was ihr wollt“. — „Die Ahnfrau“. — „Romeo und Julie“. (Schluß der Saison).

Aus den letzten Vorstellungen vor den Ferien heben wir die Reprise des artigen Scribe'schen Vaudevilles: „Die erste Liebschaft“ heraus, weil wir in diesem längere Zeit nicht gegebenen Stückchen Gelegenheit hatten, das neuengagirte Mitglied Hrn. Schöne in einer größeren Rolle und Frl. Kronau wieder einmal im hypernaiven Fache beschäftigt zu sehen. So weit wir aus der einen Rolle urtheilen konnten, wird sich Hr. Schöne an der Burg schon deshalb als ein verwendbarer Schauspieler bewähren, weil er sich anspruchslos präsentirt und sich äußerst diskret dem Ensemble unterordnet. Die Bescheidenheit seiner Spielweise ging diesmal so weit, daß er es sorgsam, ja zu sorgsam vermied die Rolle des Kousin Karl zu chargiren, wie es mit Recht immer üblich war. — Auch Frl. Kronau chargirte nicht, sondern spielte, wie so oft, mit gerade so viel Munterkeit, als absolut nöthig ist, um nicht langweilig zu werden. Von dem eigentlichen Humor dieser sechzehnjährigen, in kindischen Einbildungen und naiven Eigensinn sich wiegenden Emmeline hat Frl. Kronau natürlich keine Spur. Auch ihr Aeußeres ist nicht jugendlich genug. — Den Vater gab diesmal Hr. Franz, den Bräutigam Hr. Baumeister ganz anerkennenswerth.

In „Die Eine weint, die Andre lacht“ wurde namentlich der letzte Akt von den Damen Rettich, Wolter, Baudius, den HH. Förster und Sonnenthal mit vollendetem Zusammenspiel gegeben und fanden wir diesmal den Aufschrei Frl. Wolter's beim Eintritt der Katastrophe viel natürlicher, als bei den ersten Vorstellungen dieses seither so oft wiederholten, auf so unsinniger Grundlage so geschickt gebauten Stückes.

Ein Grillparzer'sches und zwei Shakespeare'sche Werke füllten in würdiger Weise die drei letzten Abende.

An der Wien.

1. Juli: „Die Schule des Lebens“ von Raupach. — Frl. Bergmann und Hr. Hendrichs, vom Berliner Hoftheater, als Gäste.

Die Vorführung Raupach'scher Glanzrollen gehört jetzt nicht mehr zu den eigentlich dankbaren Aufgaben.

Einst beherrschten sie die deutsche Bühne, gerade so wie jetzt die Birch-Pfeiffer'schen; jetzt gehört Raupach zum „überwundenen Standpunkt", seine Vorzüge sind verblaßt, vergessen, verkannt, die glänzendsten Seiten seines Talents passen nicht mehr recht in unsere theatralische Gegenwart, dagegen treten die Fehler seiner Stücke um so schreiender zu Tage. Diese „Schule des Lebens" z. B. ist sehr spannend angelegt, sehr effektvoll gebaut, sehr fließend dialogisirt; allein die innere Unwahrheit der Charaktere, und die äußere Unwahrscheinlichkeit der Begebenheiten müssen heutzutage, nicht etwa besser vermieden, wohl aber mit andern Effektmitteln verdeckt und dem geschärften Verstande plausibel gemacht werden. Das bloße Uebertünchen mit farbenglänzender falscher Sentimentalität genügt nicht mehr, wir brauchen jetzt weniger und mehr: weniger hohlen Farbenprunk und mehr Verstandes-Raffinement, — das Resultat der Wirkung des innerlich Unwahren auf die Menge bleibt sich so ziemlich gleich.

So weit es nun möglich war, mit dem veralteten Effektstücke zu effektuiren, so weit ist dies unsern Gästen gelungen.

Hr. Hendrichs ist dem Wiener Publikum ein alter Bekannter, nur leider wieder um einige Jahre älter, was ihm als Helden-Liebhaber allerdings nicht sonderlich zu Statten kommt. Indessen das Wiener Publikum ist nicht gewohnt, wo es künstlerische Befriedigung findet, dem Taufscheine nachzurechnen, und Hr. Hendrichs hat manche Eigenschaft, welche eine solche Befriedigung erzeugt. Vor Allem erfreute diesmal das abgerundet Sthlvolle in der Behandlung der Rede und im Ausdruck der Geberden, das streng Maßvolle in Auffassung und Darstellung.

Sehr angenehm überraschte uns Hrn. Hendrichs' Kollegin. Frl. Bergmann ist nicht nur, was man eine „vortheilhafte Bühnenerscheinung" zu nennen pflegt, sondern auch eine, wie es scheint, in tüchtiger Schule gebildete Schauspielerin. Frei von den mannigfachen modernen Unarten, spricht sie äußerst korrekt, bewegt sich mit feinem Anstande, und spielte die schwierige Rolle der Donna Isaura, wenn auch nicht mit dem vollen Reichthum an Uebergängen und Nüancen, deren sie vielleicht bedurft hätte, doch mit überall zutreffendem und gewinnendem Ausdruck. — Wir sehen den Leistungen beider äste mit Vergnügen entgegen.

Das Wiedner Personal sekundirte den Berlinern mit allem Eifer. Am tüchtigsten waren Fr. Klimetsch (Wirthin) und Hr. Zimmermann (Pedrillo), wenn auch letzterer unseres Bedünkens nicht nöthig gehabt hätte, seiner Rolle einen sonderbar mephistophelischen Zug zu geben. Hr. Hofmann, sonst ein tüchtiger Schauspieler, schien sich in der Behandlung des Verses und im königlichen Ansehen nicht zurecht zu finden.

Thaliatheater.

27. Juni. Zum ersten Mal: „Wien bei Nacht". Bilder aus dem Volksleben in drei Abtheilungen von O. F. Berg. Musik von A. M. Storch.

G. — Wenn jetzt jemand kein Volksstück schreiben kann und doch gern ein's geschrieben haben möchte, so nennt er's „Bilder aus dem Volksleben", und glaubt damit der Kritik den Zahn ausgebrochen zu haben, so hörten wir einst einen Mann aus alter Zeit sagen, und dabei lachte er aus vollem Halse „über die Naivetät solcher modernen Ruhmesjäger". Ob zu diesem Verdikt ein Berg'sches Volksstück, ob ein andres den Anlaß gegeben hatte, wissen wir nicht. Unwillkürlich aber fiel uns dasselbe in „Wien bei Nacht" ein und wollte nicht wieder aus dem Sinne. Hr. Berg weicht immer mehr der Mühe aus, die eine solide Arbeit in Anspruch nimmt, und zieht es vor, sein Publikum durch den blendenden bunten Funkenregen einer dramatischen Feuerwerkerei zu unterhalten, wozu die „Körper" die auf und unter dem Redaktionstische des „Kikeriki" liegen gebliebenen Abfälle bilden. Ist auch eine viel dankbarere Arbeit mit solchen „Bildern"! Wer frägt dabei nach einer vernünftigen Haupthandlung und nach stetiger Fortführung derselben an einem rein gesponnenen Faden? Man läßt jede Scene eine Handlung bilden und dabei helle und dunkle Farben, Lachen und Weinen hübsch abwechseln, und weiß dann: „Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen, und jeder geht zufrieden aus dem Haus". Des Zuschauers Neugierde wird bei jeder neuen Scene gespannt und im nächsten Augenblicke gestillt, um bei der nächsten Scene denselben Prozeß durchzumachen und ihn am Abende so oft zu wiederholen, als Bilder auf dem Theaterzettel verzeichnet stehn, ganz wie beim Feuerwerk, wo das Publikum die aufzischende Rakete mit einem lauten Ah begleitet und mit einem zweiten in einzelne bunte Farbenfunken sich auflösen und verpuffen sieht, um nach kurzer Pause dieselbe Aufmerksamkeit den lärmenden Sprüngen eines platzenden Frosches oder dem Wirbel eines Rades zu schenken. Ueberraschung ist hier die Herrscherin; ihr muß Alles dienen, Alles sich unterordnen. Wahrheit und Natürlichkeit

sind nicht am Platz, mit denen läßt sich kein Effektstückchen durchführen; um zu überraschen und stets neu zu überraschen, braucht man den Koup, Luftspringerei, Inkonsequenz, Unwahrheit. Das kitzelt den Haufen, er johlt Beifall und ruft: Hr. „Berg!“ Der gefeierte Verfasser erscheint, knixt, und er und sein Publikum sind glücklich.

Es kann nicht fehlen, daß bei solcher Wirthschaft die Mittel denn doch bald erschöpft sind und Wiederholungen nicht ausbleiben können und so ist denn auch der Hutmacher und Gemeindeausschuß Stieglitz eine ziemlich treue Kopie des erst in „12 Uhr“ dagewesenen Schneiders.

Man war sonst gewohnt, in den Bergiaden Apologien des Fortschrittes zu finden. Mag es nun das Streben nach Abwechslung, mag es das sein, gegen jede Partei gerecht zu erscheinen, oder blos Gefallen an der Charakterisirung einer wirksamen Figur, kurz darüber, welchem Prinzip, ob dem Fort- oder Rückschritte, dieses neueste „Volksstück“ dienen soll, darüber bliebe man völlig im Unklaren, wenn nicht die Couplets, die wieder das Beste — um nicht mehr zu sagen — am Ganzen sind, eine Art von Kompaß abgäben. Neben den Couplets fehlt es auch dem Dialog nicht an einer hübschen Zahl guter und minder guter Einfälle, wie das von einem Berg'schen Produkt zu erwarten ist.

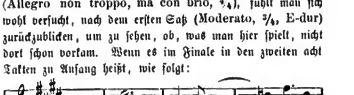
Um die Darstellung machten sich in erster Reihe die HH. Weiß und Jungwirth verdient. Ersterer hatte sich in seinen alten Wiener mit sichtlicher Vorliebe hineingearbeitet und versah ihn mit all der Zähigkeit, mit der Leute aus der alten Zeit von beschränktem geistigem Gesichtskreise, aber von einiger Erfahrung an ihren gewohnten Anschauungen und Neigungen hängen. Hr. Jungwirth wieder malte mit der leidenschaftlichen Glut eines Zigeunervaters, hätte sich aber hüten sollen, aus dem Ungar-Dialekt in den Wiener zu verfallen, was störte. Ganz verdienstlich gab auch Hr. Leuchert seinen alten Ungar; nur bemerkten wir wieder, worauf wir schon wiederholt aufmerksam gemacht haben, gewaltig viel Pathos. Wirksam war die Treuherzigkeit des durch Hrn. Conradi dargestellten alten Juden und die durch kein Pech zu erschütternde Unternehmungslust des Hrn. Herburger als Hutmacher Stieglitz. Der neuengagirte Komiker Hr. Köck erinnerte etwas an die Stereotypie weil. Tomaselli's. — Hrn. Storch's Kupletmusik war ganz angenehm.

Da Direktor Hoffmann das Publikum durch die Annonce des Zettels: „Die Vorstellung findet auch bei ungünstiger Witterung statt“ gewarnt hatte, so hatten es die bei der Dienstag-Vorstellung, welcher wir beiwohnten, im Parterre-Stehen selbstverständlich nur sich selbst zuzuschreiben, wenn sie bereits während der Vorstellung durch ein auf sie herabträufelndes Douchebad unliebsam in ihrem Genuß gestört wurden.

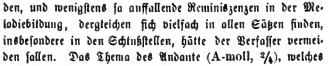
Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Zweite Sonate, für das Pianoforte komponirt von Fr. Müllner op. 10. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

v. Br. — Daß der Komponist dieser Sonate sich weder den Kopf noch das Gemüth von der Himmelstürmerei und Barbarei der Neudeutschen hat verwirren lassen, davon legt seine Arbeit das entschiedenste Zeugniß ab: da findet man nichts Wüstes, Wildes, Eckiges, Geschraubtes, Alles fließt sanft und glatt, man fühlt, er lebt in der schönsten Uebereinstimmung mit sich und der Welt, die mildeste Frühlingsluft durchweht sein Gemälde; wohin das Auge blickt, da lachen es grüne Wiesen, zarte Blümlein gar wonniglich an und rosenrothe Wölkchen flattern in den Lüften. Wenn, wie gesagt, der Verfasser jede Gemeinschaft mit den reformatorischen Bestrebungen der Neuzeit verhorreszirt, so kann er es dagegen nicht verleugnen, daß seine Muse fleißig bei Mendelssohn und Schumann in die Schule gegangen ist. Man hat zuweilen Eigenthümlichkeit des Styles und Ausdruckes als einen Vorzug eines Kunstwerkes gepriesen, und wenn sie nur nicht darin bestehen soll, von allen Gesetzen der Schönheit abzuweichen, so wird sie wohl auch für einen solchen gelten müssen. Auf diesen Vorzug muß das vorliegende Werkchen jedenfalls Verzicht leisten, denn Gedanken, oder auch nur einzelne Züge und Wendungen, die uns durch den Hauch ursprünglicher Erfindung überraschten und erfreuten, begegnen wir nicht darin; seinen Styl scheint der Verfasser, wie dies übrigens bei der Mehrzahl der neueren Instrumentalkomponisten — die der neudeutschen Schule ausgenommen — zu bemerken ist, vornehmlich nach dem Muster der Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte“ gebildet zu haben, und jeder Theil dieser Sonate könnte füglich für ein solches, etwas weiter ausgeführtes Lied gelten; die Gedanken, die sie aussprechen, sind, um sie so zu klassifiziren, nicht zu schwerwiegend und auch die Arbeit ist ziemlich leicht gehalten. Wenn man das Finale spielt, (Allegro non troppo, ma con brio, 3/4), fühlt man sich wohl versucht, nach dem ersten Satz (Moderato, 2/4, E-dur) zurückzublicken, um zu sehen, ob, was man hier spielt, nicht dort schon vorkam. Wenn es im Finale in den zweiten acht Takten zu Anfang heißt, wie folgt:



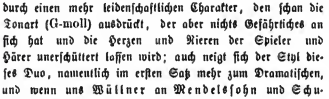
ſo kann Niemand im Zweifel ſein, von welchem Altare der Verfaſſer den Brand genommen hat, um ſein Opfer anzuzünden, und wenigſtens ſo auffallende Reminiszenzen in der Melodiebildung, dergleichen ſich vielfach in allen Sätzen finden, insbeſondere in den Schlußſtellen, hätte der Verfaſſer vermeiden ſollen. Das Thema des Andante (A-moll, 3/4), welches romanzenartig gehalten iſt:



läßt gewiß auch an ſchlichter Einfalt nichts zu wünſchen übrig. Hervorragendes, Bedeutendes findet ſich, wie geſagt, in dieſer Sonate nach keiner Richtung hin, gleichwohl nimmt ſie ſich, mit gewöhnlichem Maßſtabe gemeſſen, ganz leidlich aus; der leichte, gefällige Fluß der Arbeit, welcher die Gewandtheit des Komponiſten rühmt, erzeugt wenigſtens den Schein des Lebens und nur an einer Stelle, im zweiten Theile des Finale kommt dieſer Fluß empfindlich in's Stocken: das Auftreten der (nebenbei bemerkt ſehr trivialen) Melodie des Seitenſatzes des erſten Theiles in D-dur, die Viertel-Triolen-Begleitung im Baſſe, dann die Wiederholung dieſer Melodie im Tenor, von kontrapunktiſchen, nichtsſagenden Phraſen umſponnen, alles dies, und ſo ziemlich auch die folgende Durchführung ſind Lückenbüßer, welche dem Komponiſten weiter helfen mußten, da er nicht recht wußte, was beginnen.

Zweites Duo, für Pianoforte und Violin oder Violoncell, komponirt von Wilhelm Taubert. — op. 15. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Da von dieſem Duo eine „neue Ausgabe“ vor uns liegt, ſo läßt ſich daraus ſchließen, daß ſich daſſelbe beim Publikum einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen gehabt hat, was uns auch in Anbetracht ſeines gefälligen Charakters, ſeiner bequemen Spielbarkeit nicht verwundern kann. Da uns die erſte Ausgabe dieſes Duo für uns völlig die Bedeutung einer Novität. Daſſelbe unterſcheidet ſich von der vorgedachten Sonate durch einen mehr leidenſchaftlichen Charakter, den ſchon die Tonart (G-moll) ausdrückt, der aber nichts Gefährliches an ſich hat und die Herzen und Nieren der Spieler und Hörer unerſchüttert laſſen wird; auch neigt ſich der Styl dieſes Duo, namentlich im erſten Satz mehr zum Dramatiſchen, und wenn uns Wüllner an Mendelsſohn und Schumann erinnert, ſo dürfen wir bei Taubert an Reißiger denken. Erfindung und Arbeit haben eben ſo wenig in dieſem Duo etwas Ausgezeichnetes, wie in der Wüllner'ſchen Sonate und die Homophonie iſt in jener faſt noch vorherrſchender, als in dieſer, denn, während Wüllner doch an einigen Stellen die Mittel des Kontrapunktes zu Hilfe nimmt, um ſeine Themen in Bewegung zu bringen und mannigfaltiger auszubeuten, ſo ſucht dies Taubert mehr durch das Mittel der dramatiſchen Gegenſätze zu erreichen. Die gewöhnlichen Begleitungsrhythmen:

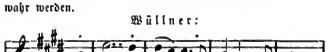


dominiren bei ihm in allen Sätzen. Der erſte Satz (Allegro, 4/4) iſt der verhältnißmäßig intereſſanteſte, das Andante (Moderato, 3/4) will nicht viel ſagen, das Finale (Preſto, 6/8) hat durchaus den Charakter einer Tarantelle. Die vorliegende Ausgabe iſt eine Partitur-Ausgabe mit Violinbegleitung.

Zweites Trio, für Pianoforte, Violine und Violoncello, komponirt von Albert Dietrich. — op. 15. Verlag von Hugo Cranz in Hamburg.

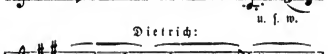
Wenn wir dieſes Trio näher charakteriſiren ſollten, ſo müßten wir beinahe wortgetreu wiederholen, was wir im Allgemeinen über die Sonate von Wüllner bemerkten; wie dieſe trägt auch jenes den Charakter ſubjektiver Heiterkeit und beſchränkter Zufriedenheit: Alles nimmt ſich reinlich, freundlich, gefällig aus, und doch kann man dieſer an ſich löblichen, angenehmen Eigenſchaften nicht recht froh werden, weil der Kreis, in welchen ſich dieſe Empfindungen bewegen, ein ſo gar enger iſt, und weil alle dieſe Gebilde nicht in eigenthümlichem Lichte, ſondern im Reflex fremder, durch liebevolles Studium angeeigneter Empfindungsweiſe, nämlich Schumann'ſcher, leuchten. Man vergleiche nur einmal das Thema des Finale in der Wüllner'ſchen Sonate mit jenem des erſten Satzes in dem Dietrich'ſchen Trio und man wird ſogleich die geiſtige Aehnlichkeit und den verwandten Urſprung beider gewahr werden.

Wüllner:



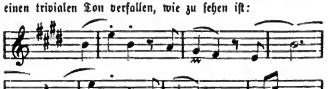
u. ſ. w.

Dietrich:



u. ſ. w.

Auf- und abwogende Sechzehntelfiguren begleiten das Dietrich'ſche Thema und deſſen weitere Entwicklung, die ganze Struktur und Färbung erinnert in jedem Zug an ſeine Vorbilder Schumann und Mendelsſohn. Sieht man nun von der mangelnden Originalität der Empfindung und des Charakters ab, mit der aber die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, wenigſtens in der höchſten Kunſtbedeutung unzertrennlich verbunden iſt, ſo kann man das Werk in allem Uebrigen nur ein recht ſchätzbares, in mehrfacher Hinſicht anſprechendes nennen. Nur allein im Scherzo iſt der ſanft fein und mit einer gewiſſen Nobleſſe geſtaltende Autor ein Bischen in einen trivialen Ton verfallen, wie zu ſehen iſt:



Wie die Wüllner'ſche Sonate, ſo iſt auch dieſes Trio Fr. Klara Schumann gewidmet; die geehrte Künſtlerin mag überhaupt ſchon ſo manchen Schrank mit Dedikations-Exemplaren gefüllt haben.

Korrespondenz-Nachrichten.

.*. **Stuttgart.** (Schluß der Saison. Letzte Gastspiele und Opern-Aufführungen. Neue Engagements und abgehende Mitglieder.) Am 28. Juni ist die Hofbühne mit „Robert der Teufel“ auf zwei Monate geschlossen worden, nachdem noch in den letzten zwei Wochen eine ungemeine Rührigkeit geherrscht und die Gastspiele erst mit dem letzten Abend ihr Ende erreicht hatten. Frl. Brenner ließ der Lucia die Leonore im „Troubadour“, die Dinorah, die Rosine im „Barbier“ folgen, und schloß mit der Prinzessin im „Robert“. Ohne zu begeistern und hinzureißen, durfte sich die ziemlich renommirte Sängerin doch einer sehr beifälligen Aufnahme erfreuen; man staunte über die außerordentliche Kehlenfertigkeit, über das reizende Staccato, über die fast ungebührlich ausgehaltenen Triller, über den vollen, runden Klang der Stimme, nur die innere Wärme, der seelische Ausdruck, der das Gemüth bewegt, stehen Frl. Brenner nicht zu Gebote, auch schwebt der Ton dann und wann etwas zu hoch und manchmal zu tief. Am gelungensten däuchten uns ihre Einlagen im „Barbier“, Variationen von Proch und ein böhmisches Lied, die sie meisterhaft vortrug, überhaupt ihre Rosine und die erste Hälfte der Prinzessin im „Robert“. — Im „Troubadour“ gab Fr. Bennewitz-Mik die Zigeunerin und wirkte mehr durch ihre vollen, prächtigen Stimmmittel, als durch die dramatische Wiedergabe dieser Partie. Die Genannte ist von Beginn der nächsten Saison auf ein Jahr hier engagirt, desgleichen ihr Gatte, der Konzertmeister Bennewitz, mit dem Titel „Kammervirtuose“. — Ein dritter Gast, Hr. Heller vom Hamburger Stadttheater, vermochte als Luna nicht durchzudringen, wogegen Hr. Sontheim, als Manrico trefflich disponirt, einen fast unerhörten Enthusiasmus hervorrief. — Im „Barbier“ sang Hr. Pischek aus Gefälligkeit die Titelrolle; er wurde stürmisch empfangen und führte die Rolle trefflich durch, so daß sich die Gesammtaufführung der Oper, bei welcher Hr. Sontheim den Almaviva und Hr. Schütky den Basilio gab, zu einer vollendeten gestaltet hätte, wenn Hr. Gerstel im Stande wäre, den Bartolo muskalisch zu bemeistern. — Im „Robert“ sang Fr. Roll-Mayerhöfer die Alice. Wenn auch in dieser Partie weniger störend als neulich in der der Prinzessin (damals sang Frl. Krauß die Alice), vermochte sie doch keineswegs zu genügen. Die Stimme ist eine der spitzigsten und schneidendsten, die wir je gehört, und so mißlang ihr auch die „Regimentstochter“, in der sie am 26. Juni aufgetreten war, fast gänzlich. Die Aufführung des letztgenannten, seit vier bis fünf Jahren hier nicht mehr gegebenen Werkes war im Ganzen und Einzelnen eine verfehlte, und nicht geeignet eine Sehnsucht nach dauernder Wiedereinbürgerung dieser Donizetti'schen Schöpfung hervorzurufen. In der „Robert“-Aufführung nahmen — außer Hrn. Sontheim (Robert) — alle Träger von Hauptrollen Abschied von der hiesigen Bühne: die beiden Gastsängerinnen in den zwei Opernpartien, Frl. Vogel, die Prima Ballerina, als Helene, die ihren Vertrag gekündigt, ebenso Hr. Lipp (Bertram), der nach Weimar geht, und auch Hr. Albert Jäger, der Darsteller des Raimbeaut, soll, ziemlich verbürgten Nachrichten zufolge, nebst seiner Frau (geb. Schröder) um seine Entlassung nachgesucht und selbige erhalten haben. Von einem Ersatz für sämmtliche zuletzt Genannte verlautet bis jetzt noch nichts.

Kleine Chronik.

Neues Drama. Professor Heinrich Rustige in Stuttgart, bekannt u. A. als Maler des in unserem Kunstblatt mit Anerkennung erwähnten historischen Gemäldes: „Der Leichenzug Kaiser Otto's III.“, hat ein Drama geschrieben, dessen Held der durch Uhland's berühmte Ballade gefeierte „Eberhard im Bart“ ist.

Das Märchen von den sieben Raben ist von Hrn. St. Léon in Petersburg, dem einstigen Gatten Fanny Cerito's, zu einem „Tanzpoem“, zu deutsch „Ballet“ verarbeitet worden. Die Hauptpartie gibt Frl. Murawieff, welche — wunderbares Spiel des Schicksals! — gegenwärtig in Paris bedeutenden Succes hat.

Direktor Wirsing in Leipzig beabsichtigt bei der Erinnerungsfeier der Völkerschlacht im Oktober Grabbe's „Hundert Tage“, natürlich in bühnengerechter Umarbeitung, auf die Bretter zu bringen.

Das für 1864 in Aussicht genommene Shakespeare-Jubiläum wird bereits aller Orten in England rührig vorbereitet. Hauptobjekt der Feier verspricht das Nationaldenkmal zu werden, welches dem Dichter in London errichtet werden soll. Das Drurylane-Theater veranstaltete kürzlich zu Gunsten des Fonds eine großartige Vorstellung, aus einer Serie von Akten und Scenen Shakespeare'scher Dramen bestehend, welche durch die ersten Schauspieler Englands dargestellt wurden.

Lokales.

Das Operntheater wird von Unglücksfällen heimgesucht. Der erwartete Tenorist Sontheim hat angeblich krankheitshalber abgeschrieben, die Sängerin Paoli-Markowitz kommt um zwei Wochen später, als bestimmt war, die ersten Mitglieder sind fast alle beurlaubt, die erste Tänzerin gleichfalls. Das Resultat dieser Kalamitäten war eine Eröffnungsvorstellung am 1. Juli, mit einer unerhört täglichen Besetzung des „Freischütz“. Am 2. gab man „Robert und Bertram“, — auch nicht übel — am 3. „Das Nachtlager in Freischütz-ähnlicher Besetzung! Und das nennt man eine Opernbühne ersten Ranges, mit zwei- und dreifacher Besetzung aller Partien, eine Opernbühne, welche ja nicht versäumen dürfte, schon der vielen Freuden wegen, ihre heiligen Hallen mit dem 1. Juli zu öffnen! — Gestern sind nun Hr. Walter, und Frl. Bettelheim als Retter in der Noth erschienen, und zunächst dürfte Hr. Under bewogen werden, aus purer Barmherzigkeit, sich seinen Urlaub abkaufen zu lassen.

Das Burgtheater wird nach den Ferien am 16. August mit „Don Karlos“ eröffnet. Die nächsten Vorstellungen sind „Bürgerlich und Romantisch“ und „Götz von Berlichingen“, letzterer mit theilweise neuer Besetzung.

Briefkasten. 28. Juni — 4. Juli: F. M. und △ in Kassel, F. in Prag, 1 in Stuttgart, r—i in Frankfurt, P. in Dresden, E. L. in Kopenhagen: Erhalten. — .*. in Stuttgart: Benützt. — †† in Graz: Wird brieflich beantwortet. — Mehrere eingelaufene Korrespondenzen mußten wegen Raummangels vor der Hand zurückgelegt werden.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 28. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 12. Juli 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 511, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Der Luxus auf der Bühne und im Zuschauerraum. — Theaterberichte aus Dresden, Hannover und Graz. — Wiener Theaterbericht: Opernstheater („Lucrezia Borgia", Repertoir), An der Wien („Der Zunftmeister von Nürnberg".) — Neue Erscheinungen. (Musikalien von Frantz, Müllner und Rubinstein). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Kassel, Prag, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Der Luxus auf der Bühne und im Zuschauerraume.

R. — Wer die verschiedenen Phasen, welche die äußere Erscheinung unserer Theater nach und nach durchgemacht, jetzt noch von Angesicht kennen lernen will, der darf nur eine Rundreise durch kleinere und größere Provinzialstädte, kleinere und größere Residenzen unternehmen und zuletzt in Wien oder Berlin seine Erfahrungen und Anschauungen zum Abschluß bringen. Er wird da im Zuschauerraume wie auf der Bühne vom Urzustand bis zum übertriebensten modernen Luxus alle Zwischenzustände vorfinden und zugleich die Thatsache feststellen, daß der Luxus im Zuschauerraume mit demjenigen auf der Bühne einerseits zwar in einem gewissen entsprechenden Verhältnisse steht, andererseits aber einen Gegensatz bildet, welcher nur als Ergebniß einer schweren modernen Geschmacksbarbarei zu verzeichnen ist.

Wo es noch üblich ist, daß sich um 4 oder 5 Uhr Nachmittags, in bequeme Hauskleider gehüllt und mit dem Strickstrumpf bewaffnet, theaterlustige Frauen im Parterre einfinden und hier bis zum Beginne des Schauspiels ihre Kaffeekränzchen halten, da wird man auch die üblichen paar Oellampen mit den mattleuchtenden Dochten zwischen Leben und Tod ringend im Zuschauerraume antreffen. Diesem schauerlich-süßen Halbdunkel vor Beginn des Stückes entspricht denn auch die Beleuchtung des Schauplatzes während der Bühnenaktion, wie die Toilette der Zuschauer in allen Rämmen des Hauses (falls sie nämlich besetzt sind), wie die Zahl des Orchesterpersonals und die Musik, welche demselben aufgelegt wird; diesem Vor- und Urzustande entsprechen endlich auch die sechs schlechtgenährten Lämpchen der Bühnenrampe, sowie die Kostüme, Dekorationen und Bühnenmöbel — und zum größten Theile auch die Bühnenkräfte. Aber diese Uebereinstimmung stellt sich nicht etwa nur im Allgemeinen zwischen der Bühne und dem Zuschauerraume dar, sondern hält sich bis in's Einzelne gegenseitig in Harmonie. Wo im Parterre die Stehplätze von Männern und Jünglingen behauptet werden, welche zum Theil auch während der Vorstellung die Hüte auf dem Kopf behalten und für alle Fälle Waffen führen (als da sind Regenschirme, Ziegenheimer und andere Rumorstangen), da wird man auch sicher sein können, daß sich auf der Bühne sammtne Königsmäntel auf die Scene wagen, welche ihre ursprüngliche Bestimmung als großväterliche Sophaüberzüge (besonders an den Sitzstellen) verrathen. Die paar Lichtstumpen, welche die Bühnenrampe entlang ihr lichtscheues Wesen treiben, und die vier magern Arme des Lusters am Plafond, welche sich verzweiflungsvoll gen Himmel strecken, um ihr erbsengroßes Licht ausreichend leuchten zu lassen, bringen eine familienähnliche Wirkung auf ihr zu erhellendes Territorium dadurch hervor, daß sie einem gewissen Halbdunkel carte blanche geben und dem besten

Auge und Operngucker nicht gestatten zu unterscheiden, ob die Spitzen und Stoffe auf der Bühne oder im ersten Range des Zuschauerraumes echter sind; in der, allen Räumen gleichmäßig zugetheilten, Dämmerung gedeiht die wahre menschliche Gleichheit — „Bettler werden Fürstenbrüder!“

Welch' ein Gegensatz, wenn man sich aus solchen halbdunklen Musentempeln plötzlich in eines der glänzenden Residenztheater versetzt und in dessen taghell erleuchteten Räumen prüfende Umschau hält! Im Zuschauerraume ist mit Gold, Silber und Sammt eine wahre Verschwendung getrieben, ein in seiner Komposition und Ausführung überladener Vorhang schließt das Auditorium von der Bühne wie eine Ballgesellschaft ab, und um Diejenigen, welche es interessirt, nicht in Zweifel zu lassen, ob die Stoffe der Toiletten im Rayon des ersten Ranges echt und die Brillanten von richtigem Feuer und Wasser sind, flimmern außer den hundert Gaslichtern des kolossalen Lusters auch noch an den Logenbrüstungen rundherum besondere Gasflammen.

Aber man „lüpft“ den Vorhang nicht voreilig in der Hoffnung, die Bühne auf gleich standesmäßigem Fuße zu treffen wie den Zuschauerraum — „denn da hinten ist's oft fürchterlich!“

Will man sich eine recht deutliche Vorstellung machen von den verschiedenen Ausstattungen und Zuständen unserer Theater, so wird man diese Absicht am besten dadurch erreichen, daß man sie nach gewissen Hauptmomenten klassifizirt.

Darnach dürfte man etwa folgende Hauptgattungen zu verzeichnen haben:

1. Theater, in denen der Zustand des Zuschauerraumes und der Bühne mit Zubehör auf dem Fuße wahrer Gleichheit und Brüderlichkeit steht — mit andern Worten: unter aller Kritik ist.

2. Theater, in denen der Zuschauerraum schön, die Beschaffenheit der Dekorationen, Garderobe u. s. w. mittelmäßig und die Bühnenkräfte durchschnittlich gut sind.

3. Theater, in denen der Zuschauerraum vernachlässigt, die Ausstattung der Bühne durchschnittlich hübsch, die Oper gut und das Schauspiel schlecht ist.

4. Theater, in denen der Zuschauerraum glänzend, Oper und Schauspiel gleich mittelmäßig, Dekorationen und Kostüme theils überraschend schön, theils unter aller Beschreibung elend sind.

5. Theater, in denen der Zuschauerraum glänzend — Dekorationen und Kostüme glänzend — Posse und Singspiel sehr gut — das Schauspiel aber schlecht ist und die Oper mit lauter ausrangirten billigen Gesangskräften unterhalten wird.

6. Theater, in denen Zuschauerraum, Bühne und Leistungen der Kräfte in möglichst gleich gutem Zustande sich befinden.

Wie spärlich die Theater letzterer Gattung überhaupt und insbesondere auch in Deutschland zu finden sind, beweisen die permanenten Klagen derjenigen, welche sich die Interessen der Bühne aus höhern Motiven zu Herzen nehmen.

Zuerst sind es, wir möchten sagen, die „Spezialitäten-Theater“, welche in einer gewissen (relativen) Vollkommenheit gefunden werden. Das Treumanntheater in Wien z. B. gehörte in eminenter Weise in diese Kategorie. Zuschauerraum, Ausstattung, Einzelspiel und Ensemble in Posse, Operette, Bluette ꝛc. stellten, abgesehen von dem Werth des Gebotenen, eine treffliche Einheit dar.

Der Grund, weshalb es viele reichdotirte Hoftheater, zu geschweigen von den gering oder gar nicht dotirten Stadttheatern, zu keiner ihrer Bestimmung nach eben so allseitig entsprechenden Vollkommenheit in ihren Leistungen und Ausstattungen bringen, ist ein verschiedener.

Die meisten Stadt- und Hoftheater leiden an der zu großen und mannigfaltigen Last ihrer Aufgaben, indem sie Trauerspiel, Schauspiel, Oper, Ballet, Posse und Vaudeville pflegen sollen, wozu auch den bestdotirten Residenztheatern der nervus rerum und größtentheils die richtige Leitung fehlt. Entweder wird die Oper auf Kosten aller übrigen Aufgaben begünstigt und läßt nur etwa noch die Posse in einem erträglichen Zustand gedeihen, oder das Schau- und Lustspiel steht in erster Reihe und verurtheilt Oper und Ballet zum wahren Aschenbrödel — oder ein Juste-milieu-Regime vertheilt seine Liebe an Alle mit gleicher Unparteilichkeit und läßt weder Oper und Ballet, noch Schau-, Lust-, Possen- und Singspiel zu erheblichen Kräften kommen.

Diesen Zustand peinlicher Halbheit und pekuniärer Verlegenheiten hat eine neue Kalamität nicht unwesentlich verschlimmern helfen: — die Ausstattungsmanie. Gounod's „Faust“ mit seinen „ziehenden“ Ausstattungen hat manchem Direktor eines Stadttheaters noch den letzten Rock aus-

gezogen, obwohl er eine Reihe voller Häuser erzielt hat; Schreiber dieser Zeilen hat aus dem Munde eines solchen Direktions-Autokraten selbst vernommen, daß nach gründlicher Auspressung seines Publikums noch 3000 fl. für die Ausstattung zu zahlen waren; gegenwärtig wandern die Fauſtdekorationen durch das Reich des Schauspiels an der bezüglichen Bühne und das Publikum ist nicht wenig erstaunt, dem Faustmobilar unerwartet im „Don Karlos“ oder gar im „Verschwender“ gegenüber zu sitzen. Aber trotzdem setzt die einseitige Ausstattungsmanie ihre Herrschaft ruhig fort; die Dekorationsmaler sind Herrn im Hause (so lange sie der Konkurs nicht verdrängt), und viele Bühnen gleichen bald nur Bildergalerien mit schlechten, aber effektvollen Dekorationsgemälden, wobei das Bischen Lebensöl vorhandener Finanzmittel in der Gantmasse des Farbenreibers verbraucht wird. Da zu schöner Dekoration auch schönes Kostüm und zu schönen Kostümen auch eine brillante Beleuchtung gehört, so ist es an den Fingern abzuzählen, daß in den Provinz- und undotirten Residenztheatern von den zwei Löwen: Kunstwerk und Ausstattung, einer den andern über kurz oder lang bis auf den Schwanz aufgefressen haben muß.

Und doch — ist der Frage über einen gewissen Luxus im Zuschauerraume wie auf der Bühne das Wort zu reden oder nicht?

Schreiber dieses ist unbedingt der Ansicht, daß in Zeiten wachsenden Wohlstandes und eines überall zunehmenden Luxus in der bürgerlichen Gesellschaft alle öffentlichen Orte, mögen sie dem Vergnügen oder der Kunst im schönsten Sinne des Wortes dienen, zu einer gewissen Ausstattung gedrängt werden und dieser Nothwendigkeit auch ein Opfer bringen sollen.

In großen und reichen Städten nimmt sich ein öffentlicher Ort, an dem sich ein Publikum in halbem oder ganzem Ballstaat bewegt, ohne äußern Dekorationsreiz geradezu störend und unerquicklich aus.

Die einfachste Bürgerwohnung ist jetzt auf einem Fuß eingerichtet, daß ihr Bewohner überall, wo er sich behaglich niederlassen soll, eine gewisse Bequemlichkeit und etwas mehr als kahle Fenster und Wände beansprucht; um so mehr muß der Wohlhabende und gar Reiche, der aus luxuriösen häuslichen Räumen kommt, an öffentlichen Orten wieder etwas nahezu Entsprechendes an äußerem Schmucke erwarten.

Besonders im Zuschauerraume eines Theaters, wo so viele wohlhabende und reiche Leute ihre zweite Heimat aufzuschlagen pflegen, wird die geschmackvolle Ausstattung zu einer Sache der Nothwendigkeit; selbst dem Armen, der sich um seine paar Kreuzer für einige Stunden das hochliegende Paradies im Theater erkauft, thut es wohl als Gleichberechtigter in luxuriös ausgestatteten Räumen verweilen zu können.

Gibt man aber die Zweckmäßigkeit dekorativer Ausstattung im Zuschauerraume eines Theaters zu, so folgt die Nothwendigkeit eines entsprechenden Luxus auf der Bühne von selbst und zwar eines Luxus in Dekoration sowohl, als im Kostüm.

Ein Direktor, der den Zuschauerraum luxuriös ausstattet und die Bühne und Kostümkammer in ihrer Verwahrlosung fortbestehen läßt, ist ein kurzsichtiger Verschwender und geschmackloser Wicht. Ein Direktor, der die Bühne mit neuen Dekorationen versieht und alte Kostüme vorführen läßt, ist ein lächerlicher Geschmackverderber, der als Arbeiter in einer Kohlengrube eben so gut an seinem Platze wäre; aber auch ein Direktor, der im Besitze von guten Kräften, schönen Dekorationen und neuen Kostümen ist, wird seiner Mission in einer größeren Stadt nicht eher ganz gerecht, als bis er den Zuschauerraum mit den Verhältnissen der Bühne in Harmonie und für das Publikum komfortable eingerichtet hat.

Indem wir aber einem gewissen Luxus im Zuschauerraume und auf der Bühne das Wort reden, geschieht es nicht ohne alle Reserven.

Vielmehr denken wir auch hier: **suum cuique.**

Der Luxus auf dem Zuschauerraume und auf der Bühne wird:

1. in dem richtigen Verhältnisse zu einander anzuwenden und besonders auf der Bühne bis auf die kleinsten Details auszudehnen sein;

2. Er wird sich als größer oder geringer herausstellen je nach der Größe der Stadt, dem Reichthume ihrer Einwohner, der durchschnittlichen Lebensstellung der Mehrzahl der Besucher eines Theaters, und je nach der besonderen Aufgabe eines Musentempels. Ein glänzendes Opernetheater und eine heitere, im begrenzten Rahmen wirkende Volksbühne werden natürlich, was Ausstattung anbelangt, nicht miteinander zu konkurriren haben.

Vielleicht gefällt es der Redaktion dieser Blätter, einmal unsere Wiener Theater im Lichte obiger Gedanken Revue passiren zu lassen.

Dresdener Theaterbericht.

Rückblick auf die Leistungen des Hoftheaters in den letzten Monaten.

P. — Die Monate April, Mai und Juni, in früheren Jahren die unerquicklichsten in Bezug auf das Repertoir und die Darstellung an unserem Hoftheater, zeigten dieses Jahr das Streben der Direktion, eine nach Verhältnissen mögliche Verbesserung gegen früher eintreten zu lassen, damit nicht, wie dies sonst der Fall war, während dieser Zeit höchst ungenügende, nur mühsam zusammen gebrachte Vorstellungen in Schauspiel und Oper, und neben diesen Possen und mangelhafte Ballete die nothwendigen Spielabende ausfüllen müßten. Es scheint die Einrichtung getroffen zu sein, daß ein Theil der besseren künstlerischen Kräfte so lange hier verbleibt, bis der andere von seinem Urlaube zurückkehrt, um doch immer einen kleinen Stamm für die Hauptpartien in Oper und Schauspiel zu haben, der als der wesentliche Träger guter Vorstellungen zu betrachten ist. Wenn nun auch allerdings diese halbe Maßregel störend auf ein gutes Ensemble wirkt, so ist sie doch, bei der beibehaltenen Einrichtung, keine Sommerferien für das Gesammtpersonal eintreten zu lassen, augenblicklich der praktischeste Ausweg, wenn auch nicht für die Dauer das Beste.

Zunächst hatte man für das Personal im Schauspiel und in der Posse eine größere Beurlaubung eintreten lassen und diese durch die Debüts und Gastspiele in der Oper, sowie durch die Darstellungen des Hrn. Emil Devrient im Schauspiel auszufüllen gesucht, wodurch der Besuch des Hoftheaters fast immer ein sehr befriedigender blieb und doch wenigstens die Ueberzahl der Vorstellungen in der Posse und dem Ballet beseitigt wurden, denn in den ganzen drei Monaten wurden nur, und dies am Anfange, zwei Vorstellungen von Räder's „Flick und Flock", und an einem Abend ein einaktiges Ballet: „Die Eifersucht in der Küche", aufgeführt, eine Erscheinung, welche man hier als Fortschritt betrachtet.

Daß natürlicherweise mit den vorhandenen Kräften keine neuen Werke vorgeführt und ältere nur spärlich einstudirt werden konnten, liegt auf der Hand; doch sind noch vom Monat März, April und Mai nachzutragen: das Gastspiel des Frl. Janauschek als Medea, Lady Macbeth, Brunhilde und in den „Erzählungen der Königin von Navarra", sowie die erstmaligen Aufführungen von Mosenthal's „Die deutschen Komödianten", Mautner's „Eglantine" und die kleine Bluette „Eine Tasse Thee".

Leider müssen wir berichten, daß die „deutschen Komödianten", sowie die „Eglantine" hier dem Publikum nicht gefallen haben und beide Werke als wenig haltbar auf dem Repertoir sich zeigen werden. Die Ursache von dieser, den Wiener Aufführungen entgegengesetzten Erscheinung mag zum Theil in der Besetzung, zum größeren Theil aber in den Werken selbst liegen, deren Mängel in den „Recensionen" (1862 Nr. 43 und 1863, Nr. 5) erwähnt wurden, und denen wir im vollen Maße beistimmen.

Neueinstudirt wurden „Cäsario" von Wolff, „Julius Cäsar" und der „Sommernachtstraum" von Shakespeare, letzterer mit der Musik von Mendelssohn; so dankenswerth die Wiederaufnahme der letzteren Werke genannt werden muß, so wenig war das Hervorsuchen des ersteren nothwendig und wünschenswerth; über derartige dramatische Produkte hat die Zeit mit Recht den Stab gebrochen. Am 30. Juni kam noch neueinstudirt: „Die Schule der Verliebten" von K. Blum zur Aufführung. Das sonstige Repertoir des Schauspiels brachte „Kabale und Liebe", „Faust", „Das Leben ein Traum", „Coriolanus", „Egmont", „Das Käthchen von Heilbron", „Zopf und Schwert", „Der Kaufmann von Venedig", „Das Urbild des Tartüffe", „Nur eine Seele", „Narziß", „Die Fürstenbraut", „Das Gefängniß", „Die Waise aus Lowood", „Ein Glas Wasser", „Rose und „Röschen", „Der Oheim", „Die Anna Lise", „Doktor Wespe", und zum Jubiläum der Fr. Birch-Pfeiffer am 13. Juni „Rubens in Madrid", mit Hrn. Emil Devrient als Rubens. Am selben Tage war von Seiten des Generaldirektors v. Könneritz eine Beglückwünschungs-Adresse an die Jubilarin in Berlin abgegangen — aber nicht auch Hr. Emil Devrient, wie dies in Nr. 25 der „Recensionen" Seite 400 zu lesen ist — wahrscheinlich hat dies erst später statt gehabt.

Hr. Emil Devrient trat vom 13. Mai bis 13. Juni an neun verschiedenen Abenden und jedesmal in einem andern Stücke auf. An jedem Abende war das Haus ausverkauft und der Beifall und Hervorruf ein höchst stürmischer.

Hr. Dawison trat am 2. Juni als Shylock im „Kaufmann von Venedig" nach längerem Urlaub wieder auf, wirkte aber in keinem der Stücke mit, in welchem Devrient spielte, weshalb diese beiden Künst-

ter jetzt hier im Volksmunde den Namen „die dramatischen Wettermänchen führen“, denn — wenn der eine drinnen ist, ist der andere draußen.

Die Opernregie hat in diesen drei Monaten sich sehr regsam gezeigt, d. h. in Bezug auf den Zweck, nur Vorstellungen zusammen zu bringen, wenn sie auch manchmal über's Knie gebrochen erschienen; von 83 Spielabenden wurden an 35 Abenden entweder eine große oder komische Oper und an 8 Abenden kleinere Singspiele und Operetten, dabei noch 5 Schauspiele mit Musik gegeben, wie z. B. „Egmont“, „Ein Sommernachtstraum“, „Preciosa“. Gewiß eine Fülle von musikalischen Genüssen, wie sie, bei gleichen Verhältnissen, nicht leicht wo anders überboten werden können.

Der Monat Mai brachte zwei neueinstudirte Opern: „Die Entführung aus dem Serail“ und „Zampa“. In der „Entführung“ zeichnete sich Hr. Schnorr v. Carolsfeld als Belmont durch pietätvollen und geistig belebten Vortrag am meisten aus, ihm zunächst bekundete Frl. Alvsleben in einer sehr korrekt und gut musikalischen Ausführung der Konstanze ihre vorzügliche Befähigung für Koloraturgesang, bei welcher eine gewisse wohlthuende musikalische Sicherheit im Solo wie Ensemble einen ungetrübten Genuß gestattete. Letzteres ist von der Partie des Osmin von Seiten des Hrn. Freny nicht ganz zu behaupten, da sich derselbe nicht selten Intonationsfehler und unsichere Einsätze zu Schulden kommen ließ; im übrigen aber, was Spiel und Auffassung anlangt, ist er sehr zu loben. Durch die Beurlaubung des Hrn. Schnorr ist leider eine öftere Wiederholung dieses Werkes nicht möglich geworden. Daß man Herold's „Zampa“ der Vergessenheit entriß, ist jedenfalls lobenswerth, da diese Oper zu den besseren Erzeugnissen dieses französischen Komponisten zu zählen ist, indem sie eine leichtflüssige Melodik, pikante Harmonik und Rhythmik in sich trägt, die immer von neuem den Hörer fesselt. Hr. Tichatschek in der Titelrolle erwarb sich reichen Beifall, obgleich Referenten sowohl die musikalische, als auch die dramatische Reproduktion nicht ganz zufrieden stellte, indem der Sänger die musikalischen Phrasen zu sehr zerriß, zu viel tempo rubato nahm und im Geberdenspiel die Leichtigkeit der französischen Darstellung zu sehr vermissen ließ; dieses aber abgerechnet, wurde die Partie mit geistiger Belebtheit und schönem Ton ausgeführt. Eine desto unerfreulichere Leistung war die Partie der Camilla des Frl. Reiß; etwas Unbeholfeneres, Eckigeres in Spiel und Mimik, wie auch im Gesang kann beinahe nicht geboten werden, und es bestätigte sich hier vollständig, was schon bei Gelegenheit des Gastspieles dieser Dame im vorigen Jahre über ihre Leistungen berichtet wurde. Wahrscheinlich hatte die Regie diesen letzten Versuch noch vorgenommen, um sich gründlich von der Unzweckmäßigkeit des Engagements des Frl. Reiß selbst zu überzeugen, die nun auch seit dem 23. Mai noch nicht wieder beschäftigt war, also seit mehr als vier Wochen. Schon die erste Debutrolle als Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper zeigte, daß die genannte Dame nur in sehr wenigen Partien verwendbar sei, am allerwenigsten aber in solchen, welche einen dramatischen und musikalisch belebten Ausdruck verlangen, zu denen sich Frl. Reiß wohl kaum jemals erheben wird. Zwar singt sie meistens korrekt, aber dabei entsetzlich langweilig. Was dieses Engagement hat bezwecken sollen, vermag Niemand als die Regie zu beantworten. Weit besser scheint sich das Engagement von Frl. Hänßsch zu bewähren, die zwar wohl kaum jemals eine erste dramatische Sängerin, aber bei guter Leitung und Verwendung eine vorzügliche Soubrette werden kann, an der es unserer Oper eben so wie an einem lyrischen oder Spieltenor schon seit Jahren fehlt; denn in den Debütrollen des Frl. Hänßsch, welche zunächst dieser Gattung angehörten, zeigte sie sich als sehr brauchbar, vorzüglich im „Glöckchen des Eremiten“ als Rose, wohingegen in der Lucia, Alice ꝛc. Unzulänglichkeit und Mangel an innerer Befähigung zu ersten Partien sich herausstellte.

Zu Mehul's 100jährigem Geburtstag kam am 24. Juni bei festlich erleuchtetem aber leerem Hause „Jakob und seine Söhne“ neueinstudirt zur Darstellung. Der Abend wurde mit der sogenannten „Jagd-Ouverture“ des gefeierten Meisters eröffnet, der ein, vom Hrn. Hofrath Dr. Pabst gedichteter schwungvoller Prolog folgte, in welchem die gegenseitigen Beziehungen der Poesie und Musik und die Verdienste Mehul's in der Vereinigung beider Künste poetisch ausgeführt waren. Frl. Ulrich sprach den Prolog trefflich, und an dessen Schluß wurde die Büste des Tonmeisters mit einem Lorbeerkranz bekränzt. Der Preis des Abends muß Hrn. Mitterwurzer in der Partie des Simeon zugesprochen werden, dessen Leistung schon allein verdient hätte, daß man den heißen Abend im Hause aushielt, wenn nicht auch außerdem Hr. Tichatschek als Josef und Frl. Weber als Benjamin in ihren Rollen das Beste geboten hätten. Hrn. Freny's Jakob litt an denselben Mängeln wie der Osmin.

Am 29. Juni kam zum ersten Male „Das Glöckchen des Eremiten“ nach dem Französischen des Lockroy und Cormon, deutsch bearbeitet von H. Ernst, Musik von Maillart zur Darstellung. Diese Oper ist ein vortrefflicher Beleg, bis zu welcher Verkommenheit die Poesie und Musik in Frankreich herabgesunken ist. Diese Oper kann erträglich zum Anhören höchstens in der Opéra comique in Paris sein, in Deutschland langweilt sie und fällt durch, wie es hier der Fall war.

Theaterbericht aus Hannover.

Rückblick — Frl. Weiß. — Personal- und Repertoir-Nachrichten.

Ⓩ— Mit dem 1. Juni haben für das hiesige Theater die Sommerferien begonnen, nachdem noch an den beiden letzten Abenden das Publikum zwei der beliebtesten Mitglieder hatte scheiden sehen müssen. In der Schlußvorstellung — „Fidelio“ — trat zum letzten Male Frl. Weiß auf, die bekanntlich mit dem Konzertdirektor Joachim vermählt ist, und nun die theatralische Laufbahn überhaupt verlassen hat. Der Abgang der Künstlerin von der Bühne ist unstreitig ein empfindlicher Verlust; eine schöne Stimme, tüchtige Schulung, ein edler Styl des Vortrags und bei einer gewinnenden Persönlichkeit eine nicht gewöhnliche Begabung für das Spiel wirkten in ihren Leistungen zu einem Ganzen zusammen, wie es so wohlthuend jetzt wohl nur selten gefunden werden dürfte. Frl. Weiß hat denn auch seit dem Beginn ihres Hierseins (Anfang der Saison) immer steigenden Beifall erhalten, und die Gunstbezeugungen, welche der Scheidenden zu Theil wurden, sagten deutlich genug, daß das Publikum wußte, was es an der Künstlerin verliert.

Große Theilnahme erweckte die vorletzte Vorstellung, in welcher Hr. Gey vom Publikum und der Bühne Abschied nahm, nachdem er 35 Jahre am hiesigen Theater wirkte. Die Glanzperiode des Hrn. Gey ging allerdings vielleicht schon vor etwa zwanzig Jahren zu Ende; damals aber gehörte er neben Rauscher zu den größten Zierden unserer Bühne, wie wir sie seitdem in seinem Fache hier nicht wieder sahen. Er war gleich begabt als Sänger wie als darstellender Künstler; seine Leistung z. B. als Don Juan wurde ihrer Zeit von allen ersten Bühnen Deutschlands gepriesen. Ein tiefes Gemüthsleben, edler Schwung und naturwüchsiger Humor eigneten ihn für jede Gattung des Vortrags. Seit lange hat nun Hr. Gey freilich nur noch in zweiten und noch bescheideneren Rollen und auch im Schauspiel gewirkt; immer jedoch ist er ein Liebling des Publikums geblieben, das mit dem Künstler auch den Menschen in ihm achten durfte. Zur Abschiedsvorstellung, die zugleich zum Benefice des Jubilars stattfand, war bis auf die letzten vierzehn Tage Cherubini's „Wasserträger“ bestimmt gewesen, eine Lieblingsoper des Sängers, der reiche Lorbeern darin gepflückt hatte. Unvorhergesehene Umstände zwangen ihn indessen, den „Verschwender“ zu wählen. Um der Aufführung des an sich nicht gerade sehr passenden Stückes eine größere Weihe und dem scheidenden Kollegen ein Zeichen ihrer Achtung und Werthschätzung zu geben, hatten, so weit es möglich, alle ersten Kräfte des Schauspiels sich an derselben betheiligt und auch den hervorragenden Mitgliedern der Oper war Gelegenheit zur Mitwirkung geboten worden. Daß der nun 66jährige Künstler vom Publikum bei seinem Abschied die reichsten Beweise der Anhänglichkeit erhielt, brauchen wir wohl kaum zu sagen.

Was den Verlauf der gegenwärtigen Saison im Allgemeinen betrifft, so war derselbe insofern im Gegensatze gegen frühere Jahre ein eigenthümlicher, als man sonst gewohnt war, das Repertoir zu Anfang gut, aber gegen den Schluß auf das bedauerlichste abfallen zu sehen, während diesmal gerade das Umgekehrte stattfand. Bis zu den letzten beiden Monaten war das Repertoir im höchsten Grade tadelnswerth, so daß wir uns kaum einmal zur Berichterstattung aufgefordert sehen konnten; seitdem aber gestaltete es sich vortrefflich. Die Ursache der langen Dürre war, was die Tragödie und das Lustspiel angeht, hauptsächlich der Verlust des Hrn. Liebe und des Hrn. v. Lehmann. Hr. Sontag konnte, so tüchtig er sonst und besonders im Konversationsstück ist, den ersteren nicht wohl ersetzen und noch weniger konnte von einem Ersatze des Hrn. v. Lehmann durch Hrn. Werkenthin die Rede sein. Die Oper litt an dem Mißgeschick, daß der Bassist Hr. Schott fast vom Beginn der Saison und bis auf den heutigen Tag, und der Baritonist Hr. Zottmayr einige Monate krank gewesen ist. Alle diese Lücken thunlichst durch Gäste auszufüllen, schien sich mit den ökonomischen Grundsätzen der Verwaltung nicht zu vertragen. Der König, rechnete man, zahle schon gegen 100,000 Rthr., sollte man also das Budget noch mehr belasten? Im Publikum meinte man freilich, bei richtiger Anwendung des Systems würde

vielmehr das entgegengesetzte Resultat erzielt worden sein, während man jetzt mitunter nur ein paar Thaler Kassa gemacht hat. Aber das ist ja eben der Vorzug eines Hoftheaters, daß es sich um die Ansichten des Publikums nicht zu kümmern braucht.

Neuerdings hat sich indessen die Situation wesentlich umgestaltet. An Stelle des Hrn. Liebe ist Hr. Porth aus Petersburg eingetreten, und zwar mit einem Engagement auf sechs Jahre. Die äußern Gaben des Künstlers, Erscheinung und Organ, sind sehr gewinnend; in welchem Verhältniß die Auffassungsgabe und das Darstellungstalent zu ihnen stehen, wagen wir noch nicht abschließend zu beurtheilen. Wir sahen Hrn. Porth bis jetzt als Hamlet, Mortimer und Max Piccolomini. Bei der ersteren Leistung waren wir von Hrn. Devrient gewohnt, eine reichere innere Erfahrung sich spiegeln zu sehen; so gut einzelne Momente waren, so konnte uns der Künstler doch nicht ganz befriedigen. Die Darstellung der beiden andern Rollen war dagegen durchaus gelungen, namentlich konnte bei schwungvoller Innigkeit das gesunde Maß des Pathos wohlthuend berühren. Außer diesem Künstler hat das Schauspiel kurz vor Schluß der Saison neue Kräfte noch an Frl. Gebhardt für das Fach der ersten Liebhaberin neben Fr. Niemann und an Frl. Liebich für das der komischen Alten gewonnen. Frl. Gebhardt scheint etwas einseitig zum Sentimentalen zu neigen, aber der Grundton ihrer Empfindungsweise ist edel, und so ist der Gesammtausdruck ein vorherrschend günstiger. Frl. Liebich zeigte sich gleich in ihrer Antrittsrolle (im „Störenfried") als eine ebenso geistvolle wie gewandte Künstlerin. Das Spiel kam durchweg von innen heraus und war reich an jenen Zügen, welche die Gestaltungskraft des Darstellers bekunden. — In gleicher Weise wie das Personal des Schauspiels ist das der Oper vervollständigt worden. Für Partien des noch immer nicht genesenen Hrn. Schott ist Hr. Leinauer wieder engagirt, und fügen wir hinzu, zur vollsten Zufriedenheit des Publikums; nachdem man ihm im Anfang der Saison ohne jeden triftigen Grund gekündigt hatte, hat man sich jetzt genöthigt gesehen, ihn mit erheblich erhöhter Gage zurückzuholen. Daneben hat sich in dem Bassisten Hrn. Bietzacher, der vor ein paar Jahren hieher kam, eine sehr schätzenswerthe Kraft herausgebildet.

Von den Novitäten, die das Repertoir des Schauspiels gebracht hat, haben wir nur einige herauszuheben: „Die deutschen Komödianten" von Mosenthal, Heigel's „Marsa", Mautner's „Eglantine", den „Wilderer" von Gerstäcker und den „Erbförster" von Otto Ludwig. Jedes der Stücke hat unleugbare Vorzüge, keinem aber möchten wir, wenigstens bei uns hier, langes Leben versprechen. Sie alle sind mit unleugbarem Bühnengeschick gearbeitet, bewegte Handlung und dramatische Kraft steht den Verfassern sichtlich in erster Linie; aber leider haben sie diesem Streben mehr oder weniger nur auf Kosten der inneren Wahrscheinlichkeit zu huldigen gewußt, und daher vor Allem kommt es, daß der Zuschauer doch schließlich ohne tieferes Interesse bleibt. Am meisten ist noch der „Wilderer" von diesem Mangel frei, die Mehrzahl der Charaktere ist vortrefflich gezeichnet, und durch das Ganze weht ein an die Iffland'schen Stücke erinnernder, echt volksthümlicher, gemüthvoller Geist; aber die Haltung der Hauptperson, soweit sie die Verwicklung bedingt, dürfte doch eine strengere Kritik in psychologischer Beziehung nicht ganz billigen können. „Der Erbförster" läßt in seinem Grundton häufig verwandte Vorzüge herausklingen. Dagegen würden wir in den übrigen Stücken noch andere tiefer eingreifende Mängel betonen müssen. „Marsa" z. B. läßt sich als eine Mosaik von Bühneneffekten bezeichnen. Keine einzige Person in dem gewaltigen Getümmel vermag tiefere Theilnahme zu erwecken. Die Aufführung der genannten Dramen war übrigens so gelungen, daß man es den Darstellern sicher nicht wird schuld geben können, wenn die Stücke an der hiesigen Bühne sich nicht halten.

Als Novität in der Oper haben wir Glucks „Orpheus und Euridice" zu registriren. Erst in der Leistung des Frl. Weiß als Orpheus lernte das Publikum die hervorragende Begabung der Künstlerin völlig schätzen; bis dahin (die Oper kam Mitte April zur Feier des Geburtstages der Königin zur Aufführung) hatte die Intendanz die Kraft derselben nur äußerst selten würdig zu verwerthen gewußt. Fr. Caggiati stand als Eurydice dem Frl. Weiß trefflich zur Seite. Neueinstudirt wurden, ebenfalls erst gegen Ende der Saison, „Die Zauberflöte", Rossini's „Tell" und „Fidelio"; die beiden ersten Opern freilich, obgleich es die größte Mühe gekostet hatte, sie herauszubringen, nur ein einziges Mal gegeben. Die Partien waren zum Theil neu besetzt aber in durchaus vortheilhafter Weise. Namentlich heben wir die Leistungen des Hrn. Gunz als Tamino, Arnold und Florestan und des Hrn. Bietzacher als Sarastro rühmend hervor.

Aus Graz.

Das Theater seit Ostern 1863.

!! — Auf unseren Theaterverhältnissen lastet noch immer der Druck der Sequestration, wodurch der Direktor Balbansky zum besoldeten artistischen Leiter geworden ist. Dennoch scheint dieses an sich ungünstige Verhältniß bei uns auch sein Gutes zu haben, es bringt die Oberdirektion, deren Vorzüge wir ebenfalls in jenem Berichte schon hervorgehoben, in ein näheres Verhältniß zur Theaterleitung. — Was zunächst das Repertoir betrifft, so haben wir namentlich hinsichtlich der Opern alle Ursache zufrieden zu sein. Schon die Einbürgerung von „Dinorah“ und „Margaretha“, beide mit Fleiß und Sorgfalt in Scene gesetzt, die schon aus der Wintersaison durch mehrere Reprisen dieser Opern herrührt, verdient volle Anerkennung. Seit Ostern hörten wir außer diesen beiden: „Die Jüdin“, „Robert“, „Tannhäuser“, „Freischütz“, „Belmont und Konstanze“, „Die Zauberflöte“, „Der Prophet“, „Die Hugenotten“, „Tell“, „Dom Sebastian“, „Der Barbier von Sevilla“, „Norma“, „Martha“, „Die Zigeunerin“, „Stradella“, „Der Liebestrank“, „Lukrezia“, „Czaar und Zimmermann“, „Ernani“ (2 Mal), „Der Waffenschmied“, „Der Troubadour“, „Belisar“, „Traviata“, dann die Operetten: „Der Ehemann vor der Thüre“ und „Die Hochzeit bei Laternenschein“, wobei, wie man sieht, so ziemlich alle Geschmacksrichtungen befriedigt erscheinen, es wäre denn, daß die leichtere französische Oper Auber's, Boildieu's u. s. w. sich über geringe Vertretung beklagen könnte.

Mit der klassischen Richtung im Schauspiele steht es nun freilich viel schlimmer aus, aber man muß auch hier gerecht sein und die speziellen Bühnenverhältnisse berücksichtigen; mag man über die Hebung des Geschmacks zur edleren dramatischen Richtung, über die Bühne als Bildungs-Schule für's Leben sagen, soviel man will, so steht doch die Thatsache fest, daß die klassischen Stücke schauerlich leere Häuser zur Folge haben, und daß unsere Bühne gezwungen ist, vor Allem und eher ihren Finanzstand zu erheben, als die Herzen und Gemüther; dann liegt auch noch ein ästhetischer Grund vor; wenn wir offen sprechen, so müssen wir gestehen, daß unsere Herren und Damen mit spärlichen Ausnahmen, und zwar selbst die im Lustspiel und im niederen Volksdrama ausgezeichnet verwendbaren, sobald nur die Sprache oder der Stand der darzustellenden Personen sich etwas über das Niveau des Alltäglichen erheben, so aussehen, sprechen, sich bewegen, als hätten sie außer dem Kostüme auch Sprache, Miene und ihr ganzes Sein bloß für den einen Abend aus der Theater-Garderobe genommen; man wünscht sehnlichst sie wieder aus dieser ihnen gar nicht anpassenden Tracht herausschlüpfen zu sehen, so wie eine Masquerade, wenn sie zu lange dauert, ihre Wirkung verliert. Es erfüllt sich hier der Spruch: „Vom Erhabenen bis zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“, oft in der deutlichsten Weise. Die paar Ausnahmen genügen hier nicht, sie machen den Abstand nur noch greller, und da sieht man doch lieber eine Posse klassisch aufführen, als ein klassisches Stück als Posse, das man besser daheim liest, wo man in der idealen Anschauung, die sich die Phantasie von den einzelnen Personen bildet, nicht so grausam gestört wird. Werden sich die Darstellungskräfte in dieser Richtung bessern, dann werden wir für ein klassisches Repertoir mit aller Kraft uns erheben.

An Schauspielen und Lustspielen wurden gegeben: „Regen und Sonnenschein“ — „Donna Diana“ — „Pariser Taugenichts“ — „Ein Arzt“ — „Der Fabrikant“ — „Einlaß in's Burgtheater“ — „Romeo auf dem Advokaten-Bureau“ — „Rose und Röschen“ — „Die Eine weint, die Andre lacht“ — „Bekenntnisse“ — „Das Leben ein Traum“ — „Der Zigeuner“ — „Die Judenfamilie“ — „Er ist nicht eifersüchtig“ — „Jettchen am Fenster“ — „Ein Autograph“ — Ein Kind des Glücks“ — „Er muß aufs Land“ — „Ein Lustspiel“ — „Ehestands-Invaliden“ — „Der Goldbauer“ — „Glas Wasser“ — „Narciß“ — „Dreißig Jahre aus dem Leben eines Spielers“ — „Luftschlösser“ — „Liebe kann Alles“.

An Possen, Parodien und Volksstücken: „Tannhäuser“ — „Milch der Eselin“ — „Fanny, die schiefe Nuß“ — „Zaunschlupferl“ — „Eine Posse als Medicin“ oder „Die noble Melblerin“ — „Kreuzköpfl“ — „Kling, klang“ — „Dumm, dümmer am dümmsten“ oder „Drei Kandidaten“ — Judas von Anno Neun“ — „Der Teufel im Herzen“ — „Jäger und Zuave“ (3 Mal) — „Die Bekanntschaft im Paradeisgartel“ oder „Die Entführung auf dem Himmel und die Verlobung im Elysium“ — „Dienstbotenwirthschaft“ oder „Schatulle und Uhr“ — „Der Dumme hat's Glück“ — „Goldteufel“ oder „Ein Abenteuer in Amerika“ — „Mehlmesserpepi“.

Dieses Repertoir hat nun freilich des Schönen sehr wenig gebracht, und wir wollen mit dem oben Entschuldigten keineswegs gesagt haben, daß hier nicht eine Besserung möglich und wünschenswerth wäre, nur

müßte sich dieselbe auch auf die Darstellung erstrecken.

Wir haben noch die meisten jener Bühnenmitglieder, deren Leistungen in unserem Eingangs erwähnten Berichte Nr. 31 der „Recensionen" vom v. J. besprochen waren: Diese selbst haben sich wenig geändert, dort sind von den Gesangskräften Hr. Groß, Hr. Eghart, Hr. Lorrmann, Hr. Hirsch (dessen gute Schule wir hervorheben wollen), Frl. Stieger, die sich sehr viel Mühe zum Besseren gibt, so besprochen, daß wir von ihnen nur dasselbe wiederholen könnten, daher wir besser dahin verweisen. Statt des Hrn. Telek ist Hr. Prelinger als lyrischer Tenor eingetreten. Bei vielen Vorzügen der Methode wird er dennoch vom Publikum sehr schlecht aufgenommen und nur von einer kleinen Partei applaudirt, da seine Stimme selbst den geringsten Anforderungen unserer Bühne nicht entspricht. Statt Frl. Kreuzer sind wir eigentlich noch zu keiner festen Sängerin gekommen. Frl. Dolfin eine Anfängerin mit einer in einigen Tönen schön klingenden, aber in der Mitte viel zu schwachen Stimme, hat unseres Wissens nur gastirt, und Fr. Schröder-Chaloupka, welche eine starke, sehr umfangreiche Stimme und viel Koloratur, besonders aber eine sehr leicht ansprechende Höhe für sich hätte, schreit oder säuselt, tremolirt und mit einem Worte übertreibt so sehr im Spiel und Gesang, daß sie durchaus kein Liebling ist, und obschon bereits engagirt, wieder wegkommen soll. Das Publikum würdiget ihre, wenn sie sich mäßigt, ganz guten Leistungen viel weniger, als sie es verdient. Wesentlich gebessert seit ihrem Hiersein hat sich Frl. Klettner; Stimme, Sicherheit, musikalische Bildung, Koloratur, Spiel und Bewegung, Alles hat gewonnen; am meisten ist die Kunst des Athemholens noch zurückgeblieben. Uebrigens müssen wir diese schon ganz brave Sängerin, deren Leistungen, besonders als Dinorah, immer stürmischen Beifall hervorrufen, die auch als Margarethe sehr gefiel, vor der bei ihr schon beginnenden Eitelkeit warnen und sie darauf aufmerksam machen, daß der Weg, den sie noch zurücklegen hat, um eine Künstlerin zu sein, noch größer ist, als der schon zurückgelegte. Besonders sind an Koloraturen, die ein Meyerbeer geschrieben hat, es sei denn der Schwierigkeit wegen, keine Veränderungen und Verbesserungen anzubringen (Margarethe von Valois). Hr. Eppich, theils der Oper, theils der Posse angehörig. ist ein höchst verwendbares Mitglied, als Sackpfeifer in „Dinorah" ausgezeichnet; freilich geht seine gewaltige Stimme längst in ein hölzernes Schreien über.

Im Schauspiel hat Frl. Schweiger aus den schon erörterten Gründen viel zu wenig Gelegenheit, in ihrem eigentlich besten Rollenfache, dem Heroisch-Antiquen sich auszuzeichnen. Das an ihr störende Ueberschlagen der Stimme in den weinerlichen Ton auch da, wo es nicht nöthig ist, halte sie sich schon sehr abgewöhnt, hat aber wieder aufgehört, darauf aufmerksam zu sein. Sie ist immer noch der Liebling des größten Theils des Publikums und würde durch Beseitigung des obigen Fehlers noch viele Gegner entwaffnen, die ihr Fehler andichten, die sie nicht hat, auch würde sie dadurch mehr Leichtigkeit und Natürlichkeit im Lustspiel haben. Das Fräulein ist unsere weitaus beste Kraft und weiß, wie wir schon voriges Jahr gesagt, Hoheit und Würde zu repräsentiren. Bei Hrn. Schreckhart, Hrn. Stolze, der sehr objektiv zu charakterisiren versteht, Hrn. Czernitz, Remmark und Fr. Dorville können wir nur das im vorigen Jahre Gesagte wiederholen. In der Posse als Karrikator v. Gecken leistet auch Hr. Tewele Vorzügliches; leider ist er dann auch in ernsten Rollen aus höheren Ständen komisch. Er gibt sich manchmal Mühe und weiß dann verständig vorzutragen. Hr. Weise ist ein schöner Mann mit schönem Organ, sehr affektirter Aussprache, die oft vor lauter nobler Nonchalance undeutlich wird, und in der man kein r hört, und mit singender Betonung, wobei er Worte und Sätze zerreißt, hat aber wieder Rollen und einzelne Momente, in denen er sehr Vorzügliches leistet. Innere Wärme ist nicht abzusprechen, und Hr. Weise ist immer noch ein würdiger Schauspieler, der bei minderer Selbstgefälligkeit sehr im Gefallen Anderer fortschreiten könnte. Hr. Schröder ist ungenießbar. Frl. Roth ist eine sehr fleißige, sehr verwendbare Schauspielerin, die den Gefühlstönen und ihrer natürlichen Lebhaftigkeit oft mehr die Zügel schießen läßt, als die Feinheit erlaubt. Sie ist auch ein sehr hübsches Mädchen, das manchmal zu laut und zu pathetisch spricht. Frl. Sohm und Frl. Sachs sollen Talente sein, wenn die sich nicht anders entwickeln, dann ist das nur zu bedauern. Frl. Sohm spricht undeutlich, Frl. Sachs ist in ihrem Spiele die personifizirte Unnatur und spielt statt naiv, kokett in der ungünstigsten Bedeutung des Wortes. Hr. Folnes hat seine paar guten Rollen, spricht aber gewöhnlich sehr manierirt und langweilig. Ein viel versprechendes Talent scheint Frl. Thomola, welche erst zweimal, als Pariser Taugenichts und Veronika im „Goldbauer", die Bühne betrat.

Nun sind nur noch die verschiedenen Gastspiele zu erwähnen.

Ueber die Konzerte des Violin-Virtuosen Hrn. Ferdinand Laub im Theater und über das Gastspiel des Hrn. Rott haben wir schon in einzelnen Korrespondenzen gesprochen. (Siehe Nr. 19 und 21 der „Recensionen“ vom J. 1863.)

Ein Tenor. Hr. Franz Fekter, gastirte in „Freischütz“, „Ernani“ und im „Barbier von Sevilla“ und brachte alle groben Unarten eines Sängers: Schreien, Tremoliren und falsch Singen in Fülle mit sich, so daß es Schade wäre, sich bei der Frage aufzuhalten, ob er auch Stimme hat.

Hr. Emil Scaria, Baß aus Frankfurt a. M., gastirte als Kaspar im „Freischütz“ und als Sarastro in der „Zauberflöte“. Dieser Gast hat einige recht hübsche Vorzüge, so eine deutliche, korrekte Aussprache, einen verständigen Vortrag, reine Intonation und gutes Spiel; dagegen ist die Stimme so geschmeidig nicht geworden, wie das der Beginn der Theaterlaufbahn dieses Sängers versprach; einige schöne, starke Mitteltöne sind der allein sichere Fond, über welchen dieser Sänger zu gebieten hat. Die Tiefe klingt rauh und in der Höhe sind die Töne Es und E dünn und schwach, außer aller Registerverbindung mit den nächst tiefern Tönen; Hr. Scaria hat wohl gelernt, solche Klippen vorsichtig zu umgehen, aber dennoch strandet an ihnen die Hoffnung einer höheren Künstlerzukunft. Das Publikum nähm seine Leistungen freundlich auf.

Im Schauspiele gastirte Fr. Fanni Gustavi als Herzogin von Malborough im „Glas Wasser“, als Madame Pompadour in „Narciß“, als Madame Leipziger in den „Luftschlössern“ und als Franziska in „Liebe kann Alles“ von Holbein.

Fr. Gustavi ist eine Dame aus den höheren Kreisen der Gesellschaft, welche in Brünn, Olmütz und Graz, im Ganzen zusammen acht- bis zehnmal die Bühne betreten hat, daher in dem Kunststempel, der jahrelangen Priesterdienst erheischt, als Novize erscheint. Es ist nicht zwecklos, daß wir diese Momente vorausschicken, denn sie sind der subjektive Maßstab zur Würdigung ihrer Leistungen, der bei neun Zehntheilen der ganzen Künstlerwelt angelegt werden muß, weil beim rein objektiven bis auf eine ganz kleine Schaar Auserwählter alle Uebrigen unterliegen. Frau Gustavi hat so große Vorzüge entwickelt, daß wir Jahrelang keine Anfängerin finden werden, die solche aufzuweisen haben wird. Ein tiefes, angenehmes, ausreichendes Organ, eine vom ersten bis zum letzten Worte verständige und durchdachte Deklamation, ein festes und sicheres Studiren der Rolle, das immer mehr zu den Seltenheiten gehört, ein leichtes, routinirtes Auftreten auf der Bühne und eine angeborne Distinktion werden dieser Dame auf jeder Bühne zweiten Ranges eine sehr ehrenvolle Stelle verschaffen.

Die Eigenschaften genialer Frische, bedeutender Objektivität, die Mannigfaltigkeit in der Einheit der Charakterzeichnung, das äußere Gelingen aller gut gedachten Intentionen, das Gelingen von Ausbrüchen heftiger Gefühle und Leidenschaften, die Begleitung der Deklamation mit gleichen Schritt haltendem Spiele, das Alles fehlt noch, in Graz aber hat man das Alles von dieser Dame schon verlangt, was eine grenzenlose Unkenntniß der Schauspielkunst verräth. Madame Leipziger ist keine würdige und Franziska eine zu jugendliche Rolle für diese Dame, der gerade die beiden ersten Rollen ganz und gar zusagten. Ein Theil der hiesigen Kritik verhielt sich gegen diesen Gast in Lob und Tadel taktlos und ungeschickt; das Publikum ließ ihr wiederholt lebhafte Anerkennung zu Theil werden. Ob die zur Künstlerin fehlenden Eigenschaften bei längerer Kunstübung kommen werden, wagen wir nicht zu entscheiden.

Endlich haben wir der bis in die letzten Tage reichenden neuesten Gastspiele der Sängerinnen Frl. Marie Destinn und Fr. Innes Fabbri-Mulder zu erwähnen. Wenn wir, wie natürlich, bei Beurtheilung dieser Damen den Standpunkt des Hofoperntheaters einnehmen, so erscheinen uns bei beiden große Vorzüge und große Fehler. Frl. Destinn, welche als Zaida im „Dom Sebastian“, als Zigeunerin Azucena im „Trovatore“, im zweiten und vierten Akte aus „Dom Sebastian“ und im zweiten aus „Belisar“, als Fides im „Prophet“ und endlich mit Fr. Fabbri im „Belisar“ sang, ist eine feurige, echte Künstlerseele, die aber nach allen Richtungen gezügelt werden muß. Bei dem Streben, möglichst dramatisch zu sein, wurde oft die Tonbildung vernachlässigt, die Fehler der italienischen Schule, starkes Tremoliren und Heraussarbeiten der gar nicht natürlich kräftigen tiefen Töne, und eine vielleicht aus Ursache der verschiedenen Orchesterstimmungen nicht immer reine Intonation stellten sich leider der namentlich in den Mitteltönen herrlichen Stimme, einer, sehr deutlichen Text-Aussprache und innerstem, seelenvollem Eindringen in die Rolle, störend gegenüber; doch geschah dies keineswegs immer. Zaida und der vierte Akt im „Propheten“ waren glänzende Leistungen.

Fr. Fabbri sang den ersten Abend Arien aus „Ernani“, aus der „Norma“, aus „Trovatore“ und

aus „Traviata“, ein Programm, welches die Verehrer besserer Musik wenig entzückte — Ursache der gemischten Vorstellung war ein Unwohlsein des Hrn. Groß —, an den weiteren Abenden Elvira in „Ernani“, die Valentine in den „Hugenotten“, „Traviata“, und endlich nahmen in „Belisar“ beide Damen von uns Abschied. Frl. Fabbri hat ein bedeutendes Maß von Routine, eine wohl konservirte Höhe, einen sehr schönen Triller, das manchmalige Zurückgehen in den halben Ton abgerechnet, bedeutende, aber nicht immer tadellose Koloratur, unedle Gangbewegung, nur theilweise deutlichen Text, mangelhaftes Recitativ, in vielen Fällen aber einen lebhaften, verständigen Vortrag, aber alles mehr äußerlich ohne dramatische Tiefe; am vorzüglichsten war die Valentine, was ihr sehr zum Lobe gereicht. „Traviata“ wurde in der sinnlichsten Auffassung gegeben. Beide Damen wurden herausgewüthet, mit Blumen überschüttet, von der Kritik der „Tagespost“ als Ideale dargestellt, beiden gelang es bei drückendster Sommerhitze volle Häuser zu erzielen. Scandal-Klaque der jungen Italiener in ihrem Verdi ist bei uns stabil geworden.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

1. — 9. Juli: „Der Freischütz“. — „Robert und Bertrand“. — „Das Nachtlager in Granada“. — „Lukrezia Borgia“. — „Gräfin Egmont“. — „Der Troubadour“. — „Die Jüdin“. — „Monte Christo“. — „Die Zauberflöte“.

Seit mehreren Jahren wiederholt sich im Juli die bedenkliche Frage: warum das Operntheater eröffnet wird, ohne jene ersten Kräfte zur Verfügung zu haben, mit welchen allein es im Stande ist ein leidlich besetztes Repertoir herzustellen? Eine Hofbühne ersten Ranges hat doch einen Zweck vor Augen, wenn es seine Pforten nach den normalen Ferien wieder zu neuen Vorstellungen öffnet. Wenn aber diese letzteren so beschaffen sind, wie es die Erfahrung der ersten Juli-Woche lehrt — Gesammt-Aufführungen und Besetzungen, welche auch selbst durch das Eintreffen dieses oder jenes Gastes nur sehr theilweise anziehender geworden wären — wie soll in dieser Art den Anforderungen der Kunst oder dem Zwecke, daß während der Ferien des einen, doch das andere Hoftheater Würdiges bietet, oder auch nur der Neugierde des Fremden-Publikums in halbwegs leidlicher Weise entsprochen werden?

Nächstes Jahr wird hoffentlich die italienische Oper mindestens das Gute nach sich ziehen, daß die Beurlaubungen der deutschen Sänger in die Frühjahr-Monate fallen und somit nicht noch die Saison-Eröffnung so fühlbar überschreiten werden, als es jetzt üblich geworden.

Eine der leidlicheren Vorstellungen dieser ersten Woche, die der „Lucrezia“, war übrigens auch durch den Maffio Orsino des Frl. Bettelheim interessant. Die beliebte Kunstjüngerin, welche nach schwerer Krankheit zum ersten Male wieder die Bühne betrat, wurde mit unverkennbarer Freundlichkeit empfangen und erfreute durch das überaus sympathische Timbre ihres so gleichmäßig klangreichen Organs und durch den hochzuschätzenden Vorzug eines einfach natürlichen Vortrags. Die leichte und schöne Verbindung des tieferen, mittleren und höheren Stimmregisters machte es Frl. Bettelheim möglich die erste Arie stimmlich so gut zur Geltung zu bringen, wie unseres Erinnerns keine ihrer Vorgängerinnen. Dieser technische Vorzug ward (einiges wenige Tremoliren zu Anfang abgerechnet) durch einen allen Regeln der Gesangskunst entsprechenden und auch dramatisch hinreichend belebten Vortrag erhöht. Weniger gilt dies von dem Finale des Vorspiels. Hier mangelte es dem Maffio Orsino, wie allen seinen Gefährten, der Lucrezia gegenüber, an Energie. Auch mit dem Vortrag des Trinkliedes im zweiten Akte können wir uns nicht ganz einverstanden erklären: Frl. Bettelheim sang dasselbe auffällig schleppend, das schöne Stimmtimbre, der korrekte und kunstgemäße Vortrag konnte nicht vergessen machen, daß hier auf ein frisches, schwungvolles Sich-geheniassen der Hauptakzent gelegt werden muß. Diesem Trinkliede fehlte das leicht aufprickelnde Element wie dem erwähnten Finalsatz die scharfe, gewichtige Betonung. Von einer so reichbegabten und so tüchtig strebenden Künstlerin, wie Frl. Bettelheim, darf man wohl eine allseitig harmonische Leistung verlangen, weil alle Elemente dazu vorhanden sind und nur geweckt und richtig benützt werden müssen.

Das Publikum, welches gegen Frl. Bettelheim so freundlich war, zeigte sich unfreundlich bis zur Ungerechtigkeit gegen Fr. Fabbri-Mulder. Die Zeichen der Mißbilligung, mit welcher dem schüchternen Empfangs- und späterhin jedem Applaus-Versuch begegnet wurde, mögen für die Direktion ein Fingerzeig sein, daß das neuerliche einem Engagement ähnliche Gastspiel der genannten Sängerin die Zustimmung des Publi-

kums nicht für sich hat. Der Sängerin gegenüber war das Publikum theilweise im Unrecht, insofern Fr. Fabbri die große Anfangs-Scene und Arie und das Duett mit Gennaro, sowie Einzelnes im weitern Verlaufe mit wohlklingender Stimme und korrekter Betonung, auch mit genügender Ausführung der Koloraturen vortrug. Freilich wirkt die Persönlichkeit der Dame nicht eben einnehmend, sind ihre Bewegungen nichts weniger als edel, kann ihr Spiel kaum als ein oberflächliches Surrogat für eine echt dramatische Auffassung und Durchführung des Charakters gelten. Wo es nicht unschön ist, ist es mindestens gleichgiltig. Das Höchste in letzterer Beziehung leistete Fr. Fabbri im zweiten Akt, da sie unter den durch ihr Anstiften Vergifteten auch den geliebten Sohn erblickt, — und nach diesem Moment konnten wir allerdings dem Publikum seine Strenge nicht länger verargen.

Hrn. Walter als Gennaro schien diese Umgebung nicht eben zu begeistern. Er spielte die Rolle passiver, als wünschenswerth war. Im gesangtichen Theile fand sich manche hübsche Betonung. So angenehm uns übrigens Hrn. Walter's Piano meistens berührt, an der Hauptsteigerung im berühmten Terzett mit Lucrezia und Alfonso war es übel angebracht. Hier muß gerade der Tenor loslegen, die beiden andern müssen flüsternd begleiten, was bei letztern freilich eben so verkehrt als verletzend in lautes Gezänke ausartet.

Hr. Hrabanek (Alfonso) begann seinen Part mit sehr gut disponirter Stimme und sang das Andante so maßvoll und tüchtig, wie wir es lange nicht gehört. Im Allegro wollte er leider noch besser bei Stimme sein und immer stärker loslegen und das rächte sich dadurch, daß er immer weniger effektuirte. In den weiteren Scenen mit Lucrezia und Gennaro behauptete Hr. Hrabanek eine anständige Haltung, ohne sich weiter viel mit genauerer Charakteristik abzugeben.

Von den Darstellern kleiner Partien können allenfalls die HH. Lay und Campe als genügend bezeichnet werden, dagegen glänzten sämmtliche venetianische Jünglinge durch einen Mangel an Stimme, der in Verbindung mit energieiosem Zusammenwirken und bei einem zu schnellen Tempo das erwähnte Finale des Vorspiels, das einst so viel Effekt zu machen pflegt, gründlichst verdarb.

Als Gräfin Egmont in dem gleichnamigen Ballete trat Frl. Couqui nach ihrem mehrmonatlichen Urlaube wieder auf, wurde stürmisch empfangen, und der wiederholte Beifall, der ihr im Verlauf des Abends zu Theil wurde, bewies, daß sie nichts von ihrer Beliebtheit eingebüßt hat. Im Ballete „Monte-Christo“ hatte Hr. Calori das Unglück sich den Fuß zu verstauchen, was den beliebten Tänzer durch längere Zeit seinem Berufe entziehen dürfte.

Am 9. Juli fand zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Eröffnung dieses Kunsttempels am Spitalplatz eine Aufführung der „Zauberflöte“ statt, welche Oper dadurch ebenfalls ein Jubiläum und zwar ein siebenzigjähriges beging. Die Königin der Nacht wurde von Frl. Meyringer als Gast gesungen, und zwar mit eben so wenig Erfolg, wie vor mehreren Jahren. In der „Jüdin“ sang Hr. Erl wieder einmal den Eleasar, und wurde, wie uns berichtet wird, neun Mal gerufen.

An der Wien.

3. Juli. Zum ersten Male: „Der Zunftmeister von Nürnberg“, Sch. in 5 A. von O. v. Redwitz. — Frl. Bergmann und Hr. Hendrichs a. G.

Die Polizei-Annalen unserer gutmüthigen Haupt- und Residenzstadt sind vor bald drei Jahren durch das plötzliche Verbot des obengenannten Schauspiels um eines jener Blätter vermehrt worden, welche die Wiener Theater- und Literaturgeschichte dem stillen Lächeln oder dem lauten Spotte späterer Leser aufbewahrt. Der „Zunftmeister“ war im Burgtheater bereits einstudirt, als am Tage der Aufführung das Verbot erlassen und das Stück in jenen Räumen auf Nimmerwiedersehen zurückgelegt wurde, — blos weil in demselben Zunftgenossen gegen Patrizier in unsanften Tiraden losziehen. Jetzt, drei Jahre nachher, kommt das Stück im Theater an der Wien zur Darstellung und alle Welt wundert sich, wie man ein so unschuldiges Musenkind so taktlos grausam verurtheilen konnte. Sind wir seitdem in unserer „freiheitlichen Entwicklung“ gar so mächtig fortgeschritten? Oder war das Stück auch damals, da man es verbot, so ungefährlich?

Wie dem auch sei, das Burgtheater ist dadurch um ein gutes Repertoirstück gebracht worden, denn der „Zunftmeister“ ist unstreitig eines der besten Stücke, die in neuerer Zeit gemacht worden sind, und sehr wirksam dazu. Nicht die politische Tendenz besticht uns zu solchem Urtheil; wenigstens vermögen wir uns für den etwas gar zu sanftherzigen Liberalismus des Heiden nicht zu begeistern und finden, wohl gegen die Absicht des Verfassers, an seinem „rothen Demokraten“ Geis-

bart mehr Fleisch und Blut. Gerade aber der dramatische Kern des Stückes ist's, der uns befriedigt. Mit wenigen einfach-klaren Zügen ist die Aktion eingeleitet. Die kernige Sprache und die Haltung aller Personen des Stückes versetzt uns sofort in die Zeit der Handlung; das politische Streitobjekt und die Herzensgefühle, um die es sich handelt, liegen offen vor uns da, in gerader, nirgends übertriebener Weise kommen sie zur Sprache; die Schwierigkeiten mehren sich, ohne sich zu häufen, die Spannung wächst, ohne daß der Wahrscheinlichkeit Eintrag geschähe, die Personen sprechen und handeln zumeist ihren Charakteren und der Situation gemäß, der Bühneneffekt ist nicht gesucht und doch gefunden, kurz: wenn das Stück auch nicht alle Eigenschaften eines tüchtigen Volksstückes hat, so hat es doch die wesentlichsten: Klarheit, Einfachheit, Gemüth und Wirkung. Hätte überdies der Verfasser der Mutter seines Helden, die er Anfangs (in der Scene Krafft's mit Behaim) so hoch stellt, einen entschiedenern Charakter, ein höher schlagendes Herz gewahrt, hätte er es ferner über's Gemüth bringen können, seinem Helden ein Fünkchen Ehrgeiz mehr und einen kleinen Absteher vom Pfade der idealen Bürgerpflicht zu gestatten, — so wäre dadurch unseres Bedünkens die Charakteristik vervollständigt und das Interesse an der Entwicklung des Ganzen wesentlich gesteigert worden. Daß übrigens auch, so wie es ist, das Redwitz'sche Drama einer durchschlagenden Wirkung nahezu sicher ist, das beweist der lebendige Antheil und der lebhafte Beifall, der demselben an der Wien von der ersten bis zur letzten Scene von einem ziemlich zahlreichen Publikum zu Theil wurde.

Als Darsteller der Haupt- und Titelrolle bewährte sich Hr. Hendrichs aufs beste. Namentlich war es das einfach treuherzige Wesen, welches er in den ruhigen Scenen mit Behaim und Agnes in wohlthuender Weise hervorhob. Daß in Hrn. Hendrichs' Spiel und Erscheinung immer ein bischen spanische Grandezza mitunterläuft, das schadet unserm im innersten Grunde doch etwas aristokratischen Zunftmeister nicht so sehr. Dagegen litten die Kraftausbrüche an einiger Kurzathmigkeit und am Mangel eines hellaufodernden, schwungvoll hinreißenden Feuers. Es ist mehr gedämpfte Glut, was uns Hr. Hendrichs bietet.

Recht anmuthend wirkte wieder Frl. Bergmann (Agnes) in Spiel und Erscheinung. Ihre Hauptstärke beruht offenbar — merkwürdig genug bei einer so jungen Schauspielerin — in der harmonischen Abrundung der ganzen Rolle, speziell aber in dem richtigen, ja feinen Ausdruck aller Momente, die einen mäßigen Grad entweder von Wärme oder von Naivetät verlangen.

Den Geisbart spielte Hr. Claar, derselbe Schauspieler, der im „Spion von Aspern" Napoleon I. darzustellen hat. So anerkennenswerth er sich dieser letzteren, fast unmöglichen Aufgabe zu entledigen versucht, so fleißig spielt er auch den Geisbart. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß ihm diese Leistung etwa gelungen sei, vielmehr war sein Spiel übertrieben und anspruchsvoll, überdies eine bloße Kopie. Betonung und Geberden waren unverkennbar Hrn. Lewinsky abgelauscht und unter der Hand des Kopisten zur Fratze geworden. Talent wollen wir Hrn. Claar nicht voreilig absprechen, aber um dasselbe anerkannt zu sehen, muß er sich vor Allem zu Originalleistungen aufschwingen.

Hr. Hofmann gab den Bürgermeister Behaim, zwar etwas unbeholfen in Haltung und Geberde, aber warm und richtig im Ton, jedenfalls entschieden besser, als neulich seinen spanischen König. Die Uebrigen verdarben nichts, und waren nur mitunter über den Gebrauch der harten und weichen Konsonanten in argen Irrthümern befangen. — Das Ensemble genügte.

Die nächsten Vorstellungen unserer beiden Berliner Gäste waren der „Götz" und der „Sohn der Wildniß". Frl. Bergmann soll besonders im erstgenannten Drama als Georg eine sehr tüchtige Leistung geliefert haben.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Sechs Gesänge, komponirt von Robert Franz op. 36. Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

v. Br. Wer mit der freundlichen, reinlichen, zartsinnigen, verständigen Manier des Komponisten vertraut ist, der wird ihn auch in diesen Gesängen ganz als denjenigen wieder finden, als den er ihn kennt und liebt. Die glänzende, freilich auch gefährliche Gabe protensartiger Verwandlung hat er, in seinen Liedern und Gesängen mehr durch gemüthvolle Auffassung und kunstverständigen Bau, als durch Kraft der Phantasie wirkend, immer nur in bescheidenem Grade besessen, sondern er zeigt, der Natur seines Wesens gemäß, mehr in der Art der Alten in seinen Produktionen in allen wesentlichen Grundzügen stets dieselbe Physiognomie, wie er sich ja auch ganz insbesonders an dem Studium Bach's genährt und gebildet hat, dessen Spuren auch in diesen Gesängen, wie in den meisten, die er geschrieben, unverkennbar hervortreten. Sie gehören zu seinen schönsten und wir wüßten kaum einen besonders hervorzuheben, da

sie sich alle durch gleiche Innigkeit der Empfindung und durch hohe Kunstvollendung in der Form auszeichnen. Nr. 3 und 6, zwei volksliedartige Gesänge werden durch ihren liebenswürdigen Humor vielleicht Manche besonders erfreuen. Ueber Nr. 1, Heine's „Auf dem Meer", wollen wir noch Folgendes bemerken. Dieses Gedicht ruht auf einer Pointe, die man von dem Vorwurf affektirter, sich selbstgefällig spreizender Empfindung nicht wird freisprechen können; unter den Händen vielleicht jedes anderen Komponisten würde dies noch mehr hervorgetreten sein, aber Franz faßt das Gedicht so schlicht und unschuldig auf, daß es nun im Gesang gleichsam veredelt, von diesem Makel befreit erscheint. An solchen Zügen erkennt man den echten Künstler.

Die Flucht der heiligen Familie. Gedicht von Joseph von Eichendorff, für drei Solostimmen (Sopran, Tenor und Bariton) mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte, komponirt von Franz Wüllner, op. 13. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthurn und Leipzig.

Eine einfache, wenig Ansprüche machende, angenehme, gefällige Komposition von geringem Umfang (der uns vorliegende Klavierauszug umfaßt eilf Seiten), nicht bedeutend in der Erfindung, aber dem Inhalt des Gedichtes angemessen und durch ruhigen, natürlichen Fluß erfreulich wirkend.

Szene und Arie, mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte, komponirt von Anton Rubinstein, op. 58. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Die Verse, nach welchen diese Komposition gearbeitet ist, sind von M. Pinto verfaßt und haben die Klagen einer treulos verlassenen Liebenden zum Inhalt, die dem Treulosen erst im Liebesschmerz flucht, dann, sich besinnend, den Fluch zurücknimmt und in neuerwachendem Liebesgefühl auch den Treulosen noch beglückwünscht, jedoch abermals zu Grimm und Haß aufflammend, die Rache des Himmels auf sein Haupt herabruft. Dem Inhalt der Dichtung entsprechend zerfällt die Komposition naturgemäß in drei Theile: ein einleitendes Allegro-Recitativ, dann Andante-Cantabile, welchem wieder ein Allegro-Recitativ folgt, das in den Hauptsatz: Allegro non troppo ma risoluto e con fuoco (G-moll $^2/_4$) hinüberführt. Die Komposition gehört in allen Theilen zu den besten des begabten Autors, die Allegro-Sätze zeichnen sich durchaus durch hohen Schwung, durch den Ausdruck echter, kräftiger Leidenschaft aus, auch der Gesang des Andante ($^6/_8$, B-dur) ist warm empfunden, die Gestaltung zeigt überall, im Ganzen, wie im Einzelnen, die meisterliche, geübte, an den besten Mustern gebildete Hand.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Die Wiener Gäste.) In den Sommertempel der Wilhelmstadt ist wiederholt die Wiener Künstlergruppe, die Damen: Haizinger, Bognar, Kronau, und die HH. Fichtner und Meixner eingezogen, denen wir für's Erste ein herzliches Willkommen zurufen, wenn wir es auch noch bezweifeln wollen, daß, wie hiesige Blätter berichteten, Fr. Haizinger und vor allem Hr. Fichtner nach diesem Gastspiele sich in den Ruhestand zurückzuziehen gedenken. Das Gesammtgastspiel begann am 4. Juli in einem zu diesen Zwecke eigens von Hackländer geschriebenen dreiaktigen, zum ersten Male gegebenen Lustspiele: „Der verlorene Sohn", dem sich Tags darauf ein von Fr. Haizinger geschriebener und gesprochener Solo-scherz: „Die komische Alte" anreihte. Der Tenorist Walter hat mit vielem Beifall (Georg Brown, Stradella) gesungen. Die Oper wird während des Wiener Gastspiels nach Hamburg gehen. Engagirt: Frl. Limbach. — In der Viktoria hat Frl. Julie Rettich als Gräfin Rosenberg am 3. Juli in dem zum ersten Male aufgeführten Schauspiel: „Die Heimkehr", von M. Eschenbach (pseudonym) ihren Gastrollen-Cyklus eröffnet. Engagirt: Frl. Puls, Hr. Schmidt. Neu: „Reichthum schändet nicht". — Bei Wallner: „Fiammina", „Teufelchen". — Bei Kroll: „Das Pensionat".

Δ **Kassel.** (Schluß der Saison. Gastspiele. Neue Opern.) Auch bei uns ist nunmehr der Schluß der Saison herangenaht und die Bühnenkünstler stieben nach allen Himmelsgegenden auseinander. Kurz vor dem Schlusse entstand noch ein wahrer Sängerkrieg, der jedoch damit endigte, daß sämmtliche Opernmitglieder, zuletzt noch Frl. Langlois, wieder engagirt wurden. Unter den Gästen hatte auch Wien seinen Gast gestellt, indem Hr. Neumann als erster Baritonist auftrat. Er sang nur den Peter in „Czaar und Zimmermann", nach welcher Partie die Intendanz das weitere Auftreten zu inhibiren für gut hielt. Da nun vorher Hr. Roschlau von Berlin mit eben so wenig Erfolg gastirt hatte, so entschloß man sich am Allerhöchsten Orte noch in letzter Stunde den Hrn. Schulze weiter zu engagiren. Derselbe soll auch von dem Kurfürsten ein ansehnliches Geschenk erhalten haben, und ist damit nach Berlin gereist, um bei einem dortigen Gesangslehrer während der Ferien Studien zu machen. Sollte es ihm gelingen, einige Untugenden in seiner Tonbildung los zu werden, so sitzt er sicher bei seinen prachtvollen Stimm-Mitteln für die Zukunft in der fürstlichen Huld fest! Frl. Ruhr von Augsburg war als eine Perle der Koloratursängerinnen hier ausposaunt, allein die Perlen in den Koloraturen blieben aus und die Dame reussirte auch nicht in einer der drei gesungenen Partien. Dazu kam, daß sie zu kalt spielte und sich durchaus nicht geschmackvoll kostümirte. Hr. Polenz von Rotterdam, für das Fach des Spieltenors, stößt zwar unangenehm mit der Zunge an, allein er besitzt eine so ansprechende Stimme und weiß dieselbe so gut zur Geltung zu bringen, daß er trotz jenes Anstoßes doch engagirt wurde. Ist es, wie zu vermuthen steht, begründet, daß in der zwölften Stunde auch die Kündigung des Hrn. Borkowski (Baßbuffo) zurückgenommen wurde, so ist es demnach Hr. Polenz allein, der neu in die Oper tritt. — Im Schauspiel ist Frl. Bernardelli aus Hamburg, eine junge talentvolle Schauspielerin, für das Fach der jugendlich sentimentalen Liebhaberinnen engagirt. Sie, neben Frl. Harke, und zwischen diesen beiden unsere treffliche Osten, wird uns gewiß im nächsten Winter manchen schönen Genuß bereiten. Von Hrn. Bell versprechen wir uns nach seinem

Gastspiele im Fache der Naturburschen und jugendlichen Gesangskomiker viel weniger. Indessen soll er erst kurze Zeit bei der Bühne sein, und da dürfen wir ja hoffen, daß ein eifriges Streben nach schönen Zielen unser Urtheil noch abändern wird. Hr. Felseck aus Danzig wurde für kleine Aushilfsrollen gewonnen, muß aber vor allen Dingen noch spielen lernen. — Zum Geburtsfeste des Kurfürsten (20. August) studirt man hier die neue Oper von Schmidt „La Reole“ ein, der im Herbste „Lalla Rookh“ folgen soll.

F. — **Prag.** (Gastspiele. „Tartüffe“. Ballet-Novitäten. Neustädter Theater.) Das bunte Gemälde, das unser jetziges Repertoir bietet, verdankt seine bald stärkere, bald schwächere Färbung den Gastspielen, welche im Monat Juni nicht weniger als 21 Abende in Anspruch nahmen. Von diesen entfielen auf Frl. Friedberg und Hrn. Calori 8, auf Frl. Pellet 5, auf Frl. Norden 2, auf Frl. Rohnthal vom Hoftheater in Darmstadt 1, auf Fr. Frank-Luther vom Stadttheater in Hamburg 3, endlich auf Fr. Harriers-Wippern, k. preußische Hofopernsängerin, bisher 2 Abende. Im Schauspiel erwarb sich Frl. Pellet durch ihre weiteren Leistungen als Maria Stuart, Lorle und Anna Rey die wärmsten Sympathien des Publikums. Die Künstlerin erzielte namentlich in der höchst sorgfältig angelegten und durchgeführten Gartenscene der „Maria Stuart“ und dem glücklich getroffenen naiven Tone des Lorle treffliche Wirkungen. Fr. Frank-Luther, welche als Adrienne Lecouvreur, Rutland in „Essex“ und Eboli mit Erfolg gastirte, ist eine begabte Darstellerin mit einer für das tragische Fach sehr geeigneten Bühnenerscheinung; die Betonung bedarf freilich noch größerer Sorgfalt, die Auffassung größerer Selbständigkeit, dagegen ist das fleißige Studium der Gastin um so mehr anzuerkennen, als sie diesem allein ihre rasche Metamorphose aus einer ehemaligen Choristin in die tragische Heldin einer größeren Bühne verdankt. Außer diesen zwei Gästen brachte das Schauspiel eine klassische Novität, Molière's „Tartüffe“ in der Bearbeitung von Schmidt. Die Bearbeitung, deren Hauptfehler das Beibehalten der gereimten Alexandriner ist, zeichnet sich durch fließende Sprache aus. Das Lustspiel hatte einen durchgreifenden Erfolg, zu welchem die treffliche Darstellung der Titelrolle durch Hrn. Harry-Meyer ebenso sehr beitrug, wie das äußerst gerundete Ensemble, aus welchem besonders Hr. Oberländer (Orgon) und Frl. Raabe (Kammermädchen) hervorragten. — Das Gastspiel des Frl. Friedberg brachte u. A. auch zwei neue Ballete: „Der verliebte Teufel“ und „Karnevals-Abentener in Paris“, von denen das letztere besonders gefiel. — Die Oper litt fortwährend an Tenormangel, welcher auch bewirkte, daß Frl. Rohnthal nach einmaligem erfolgreichen Auftreten als Azucena ihr Gastspiel abbrechen mußte. Ein Frl. Norden trat als Lukrezia Borgia und Agathe im „Freischütz“ auf und zeigte sich als Anfängerin, welche dieser Aufgabe durchaus nicht gewachsen war. Im Gegensatz zu diesen ephemeren Erscheinungen machte sich Fr. Harriers-Wippern als Künstlerin seltener Art geltend; ihre Margarethe in Gounod's Oper, noch mehr ihre Pamina in der „Zauberflöte“ vereinigten solche Vorzüge der Gesangs- und Spielweise, daß sie das Publikum zu dem lebhaftesten Applaus hinrissen.

l. **Stuttgart.** (Saisonschluß. Reprisen. Heinrich Marr.) Die letzten vierzehn Tage der mit dem 28. Juni abgeschlossenen Saison an unserer Bühne haben uns an dramatischen bemerkenswerthen Erscheinungen neben dem, das Andenken des großen Usurpators wesentlich entstellenden, Trauerspiele „Cromwell's Ende“ von Raupach, die Fortsetzung und Beendigung des Gastspiels Marr's aus Hamburg gebracht, sowie die zu solchem Zwecke erfolgte Wiederaufnahme zweier ziemlich vergessener Antiquitäten, einer französischen und einer englischen. Die erstere: „Das goldene Kreuz“, mehr dramatisirte Anekdote als Lustspiel, baut zwar freundliche und feelisch erhebende Wirkungen ohne weitere kritische Beschränkung aus menschlichen Idealitätrn auf, wie das so oft geschieht, machte jedoch in ihrer anspruchslosen Einfachheit einen allgemein günstigen Eindruck; und mit Vergnügen durfte man der jüngst gesehenen glänzenden Charakterisirung des Nationaltranzosen durch Dawison als Bonjour („Wiener in Paris“) diese Schilderung des alten Tronpier durch Marr als Gautier gegenüberstellen, in welcher Temperament und obligate Koketterie, um nichts minder lebenstreu und konsequent, durch eine größere Dosis Gemüthsbegabung gemildert wurden, und welche durch das ausgezeichnete Spiel unserer ersten Liebhaberin, Fr. Wenzel, als Bäuerin Christine auf's trefflichste unterstützt wurde. Das zweite, etwa hundert Jahre alte Stück dagegen, „Der Jude“ von Richard Cumberland, war, mindestens was den Schewa des Hrn. Marr betrifft, entschieden ein Fehlgriff, obschon die Vorführung dieses Vorläufers Iffland's an sich von dramatisch-literarischem Interesse ist. Den Juden Schewa, diesen aus Geiz und Mildthätigkeit, aus Feigheit und Großherzigkeit, aus Kriecherei und edlem Stolz, aus Mitleid und Sarkasmus stückweise und wechselnd zusammengesetzten Charakter, zu einer lebendigen und warm ergreifenden Persönlichkeit zu gestalten, war freilich einem Seydelmann gegeben, nach dessen Einrichtung „Der Jude“ auch hier noch vorgeführt wurde, Hr. Marr aber ließ jene einander aufhebenden Charakterzüge undvermittelt neben einander bestehen, innerlich wie äußerlich von Scene zu Srene wechselnd, so daß er eigentlich drei Personen nebeneinander spielte, den kriechenden, schlauen und gemeinen, den gutmüthigen rein menschlichen und den edeln charakterfesten Juden, welche Personen er durch drei verschiedene zwischen Fistel und Tiefe gewählte Stimmregister und durch ähnlich abwechselnde Körperhaltung von einander unterschied. Wir können hienach nur bestätigen, daß der Künstler wohl daran gethan habe, von den Charakterdarstellungen ernsten und tragischen Inhalts sich ausschließlich solchen des humoristischen und konventionellen Tones zuzuwenden. Als außerordentlich wirksame Charge ist noch der Hirsch des Hrn. Rüthling zu erwähnen, der in Maske, Dialekt und Bewegungen das drastische unaufhörlich komische Bild eines „Meschores“ der alten Zeit gab, wenn auch die langen und unorganischen Einlagen aus „Tell“, „Jungfrau von Orleans“ u. s. w. entschieden zu tadeln waren.

Kleine Chronik.

Die musikalische Akademie in München veranstaltet am 27., 28. und 29. September d. J. ein großes Musikfest, für dessen Abhaltung die Räume des Münchner Glaspalastes ausersehen sind. Zur Aufführung kommen u. A. Die „Eroica“ von Beethoven, „Israel in Aegypten“ von Händel, Suite in D-moll von Fr. Lachner, Scene aus „Tobias“ von Haydn und eine Reihe kleinerer Musikvorträge, bei welchen auch Fr. Schumann, Joachim und Direktor Stockhausen aus Hamburg mitwirken werden. Das Orchester wird durch bedeutende Kräfte aus ganz Deutschland verstärkt.

Novitäten in Paris. Im Théâtre français kam als Novität zur Aufführung: „Trop Curieux“, Lustspiel in einem Akte, von E. Gondinet; im Vaudeville-Theater sind neu: „Les Coups d'Epingle“, Lustspiel in 3 Akten von Capendu, und „C'étnit Gertrude“, Lustspiel in einem Akt von Peronsin; im Theater Du Chatelet: „Le Secret de miss Aurore“, Drama in fünf Akten von Lambert Thiboust und Bernard Desrone, nach einem englischen Roman der Miß Braddon; im Palais Royal-Theater: „Les Mystères de l'Hôtel des Ventes“, „Excentricités“ (!) in drei Akten von H. Rochefort und A. Wolff; im Dejazet-Theater: „Les Spectres de l'Aurore“, deutsche Legende von Deslandes und J. Dornay.

Zum Oberintendanten der kaiserlichen Theater in Paris ist Graf Baciochi ernannt worden; er untersteht als solcher dem Ministerium des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste.

Das Théâtre lyrique in Paris hat eine Subvention von jährlichen 100.000 Franken zugesagt erhalten.

Ein Kindertheater. In Lyon wird ein Theater für Vorstellungen, die blos für Kinder berechnet sind, errichtet. Das Repertoir wird aus kleinen, leicht faßlichen moralistischen Stücken, Märchenbildern, belehrenden physikalischen und optischen Darstellungen und sogar Balleten (natürlich mit Rücksicht auf das jugendliche Publikum komponirt) u. s. w. bestehen.

P. Cornelius, in München lebend, soll eine dreiaktige Oper, deren Sujet dem „Cid“ entnommen ist, nahezu vollendet haben.

Das Czechenfest auf dem Welehrad aufgegeben. Das Komité für die Leitung der Welehradfeier macht in mährischen Blättern bekannt, daß das für die ersten Tage des Juli projektirte Fest erst nach Ablauf der am 25. September endenden kirchlichen Festlichkeiten gestattet werde. Das Gesangsfest soll daher nach diesem Termin in irgend einer mährischen Stadt abgehalten werden.

Die gastirenden Hofschauspieler. Die in Breslau gastirende Gruppe: Frl. Wolter, und die HH. Förster und Sonnenthal spielten, Breslauer Journalen zufolge, vor vollem Hause und mit großem Beifalle Mosenthal's „Deutsche Komödianten“. Frl. Kratz und Hr. Baumeister brachten im Prager Neustädter-Theater zwei Novitäten: „Prinz Conti“, Lustspiel mit Gesang in zwei Akten von V. Sardou, und „Hoffen und Harren“, Schwank in einem Aufzug von A. M. Grandjean.

Lokales.

Im Hofoperntheater stehen noch mehrere Gastspiele bevor. Man nennt: Frl. Langlois aus Mannheim, Fr. Kowaes-Boggenhuber aus Pest, Hrn. Kren aus Prag und Hr. Brunner aus Hamburg. Hr. Southeim soll von der Intendanz des Stuttgarter Hoftheater einen vierzehntägigen Urlaub im Winter erhalten haben, um hier gastiren zu können. Direktor Salvi ist von seiner Reise zurückgekehrt; über seine Errungenschaften verlautet noch nichts. Offenbach hat bereits drei Akte seiner Oper „Die Rheinnixe“, Text von Wolzogen, eingesandt. Der letzte Akt folgt nächstens. Besetzt wird die Oper mit den Damen Wildauer, Destinn, den HH. Ander und Beck. Früher soll noch Steffen Heller's Oper „Lorelei“, Text von Geibel, zur Aufführung kommen. Hingegen ist man von der projektirten Aufführung der „Rose von Erin“ von Benedikt wieder abgestanden. Bei der nächsten Aufführung des „Oberon“ wird Hr. Walter den Hüon und Hr. Dalfy den Oberon singen. Das ältere Ballet: „Das schöne Mädchen von Gent“, wird neu in Scene gesetzt.

Der Vorführung von Novitäten durch Mitglieder des Burgtheaters an auswärtigen Bühnen, welcher in d. Bl. schon mehrfach entgegengetreten wurde, widmet nun auch der „Botschafter“ einen eigenen Artikel, worin er sich nichts weniger als erbaut über diesen Usus ausspricht. „In der That“, heißt es dort, „es läßt sich sehr viel dagegen sagen, daß die Burgschauspieler in neuester Zeit auf Berliner Bühnen zweiten Ranges Novitäten defloriren, welche für die Wintersaison Wiens zur ersten Aufführung bestimmt sind“.

Zur Eröffnungsfeier des Carltheaters schreibt A. Langer an einem Stück. Der „Narrenabend im Salon Pitzelberger“ soll überdies im Originaldialog abgeändert und mit mehreren neuen Scenen verwehrt dem Repertoir des Carltheaters einverleibt werden. Kopisten sind damit beschäftigt, aus den in Händen der Schauspieler befindlichen Rollen neue Souffleurbücher herzustellen.

Johann Herbeck, artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde, ist zum überzähligen Vice-Hofkapellmeister ernannt worden.

Die Liedertafel des akademischen Gesangvereins gab am letzten Mittwoch Abend in Schwender's „Neuer Welt“ eine musikalische Unterhaltung, bei welcher namentlich die Narren-Quadrille für Chor und Orchester von Engelsberg (pseudonym?) rauschenden Beifall hervorrief. Das Werk ist voll anmuthiger Melodien und von drastischer Komik. Höchst ergötzlich wirkt unter Anderem die gelungene Lösung des gewiß schwierigen Problems, den Börsentrouble musikalisch darzustellen.

Briefkasten. 5. — 7. Juli: e.. x hier, K. W in Brünn, „.“ in Stuttgart, pp. in Czmüz: Erhalten. — F. in Breslau: Wir bitten ohne Weiteres um Einsendung.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 29. Neunter Jahrgang.

Recenſionen

Wien. 19. Juli 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Jeden **Sonntag** erſcheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zuſendung: 2 fl. 25 kr., mit Zuſendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recenſionen und Mittheilungen über bildende Kunſt“ erſcheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zuſendung: 70 kr., mit Zuſendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zuſammen: Ohne Zuſendung: 2 fl. 75 kr., mit Zuſendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daſelbſt direkt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalien-Handlungen. Kommiſſionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Das ideale Drama. — Emanuel Baron d'Aſtorga. — Theaterbericht aus Chriſtiania. — Das Stuttgarter Hoftheater. Saiſon-Rückblick. — Wiener Theaterbericht: An der Wien („Die Freier“ und „Chriſtoph und Renata“. Frl. Bergmann und Hr. Hendrichs a. G.) — Neue Erſcheinungen. (Neue Geſänge von Hiller, Krauſe und Jenſen). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Olmütz, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales.

Das ideale Drama.

Von **A. Dulk.**

Die äſthetiſche Vollendung des dichteriſchen oder bildenden Kunſtwerkes iſt ſo ſehr an die ethiſche gebunden, daß eine Oppoſition beider unmöglich iſt. Ein Urtheil, das eine Statue „ſchön aber unſittlich“ nennt, würde nur anzeigen, daß entweder die „Schönheit“ oder die „Unſittlichkeit“ falſch verſtanden und von Theilen anſtatt vom Ganzen, aus unberechtigten engherzigen Geſichtspunkten, anſtatt aus der Einheit des ganzen Menſchen herausempfunden wurde.

Wie die Dichtkunſt die höchſte der Künſte iſt, da ſie als Material den geiſtigſten aller Bildungsſtoffe verwendet, nämlich den leiblichen Geiſt ſelbſt, das **Wort** (in dem der Geiſt leibt — ſ. den Eingang des Johannes'ſchen Evangeliums — wie denn auch alle unſere Gedanken Worte ſind) und da ſie mit dieſem Bildungsſtoffe nothwendig den weiteſten Umfang und den tiefſten Inhalt unter allen Künſten überkommt: ſo iſt wieder in der Poeſie die dramatiſche Dichtungsart die vollkommenſte, da ſie den Urſprung und fortwährenden Quell unſerer ganzen Gedankenwelt, den Menſchen ſelber, abbildet, und zwar nicht in einzelnen Beziehungen oder Momenten, ſondern den Menſchen als ein Ganzes gefaßt, als Charaktereinheit.

Der Grad der offenbarten Einheit der Theile iſt der Werthausdruck für das Kunſtwerk und zwar ebenſowohl für den **Gegenſtand** des Kunſtbildes (das Naturweſen) als für die **Ausführung** desſelben.

Das Drama iſt künſtleriſch geeinte Lebenshandlung. Das Subjekt des Drama's iſt der Menſch; in den niederen Kreiſen dramatiſcher Kunſt vorwiegend das Individuum, in den höheren Kreiſen die Menſchheit.

Es kann daher kein Drama ein Kunſtwerk ſein, wenn ſein Bau, anſtatt aus **einem** Auffaſſungspunkte geeinigt zu ſein, ſich auf zwei oder mehrere, einander widerſprechende Schwerpunkte bezieht, von denen ſelbſtordnend nur einer zugleich der Schwerpunkt des organiſchen **Vorbildes**, des Menſchen, ſein kann.

Eine ſolche Uneinigkeit und Zerriſſenheit des Dramas kann zwar keineswegs ausgehen von der ſcheinbaren Trennung der maßgebenden Centralbeziehungen, der Ethik und der Aeſthetik, wenn dieſe ihr organiſch richtiges Verhältniß bewahren; denn alsdann bilden ſie vielmehr eine, freilich in zwei Organen erſcheinende, in der That aber **einzige** untrennbare Einheit, die beiden Centra des Weltenei's oder im Symbol des Erdganzen, im Menſchen, Kopf und Herz, den Doppelpol der Geiſtesäußerung. Sie tritt aber ſofort ein, wenn einer der genannten Centralpunkte verſchoben oder gar außerhalb des Menſchen verlegt wird. Dies pflegt nun insbeſondere mit der Ethik zu geſchehen, welche ſtets mehr oder minder

sichtbar einen außerhalb des Menschen liegenden kosmischen Schwerpunkt beanspruchte, indem sie die himmlischen Gewalten, Gott, Fatum, Engel, Teufel und die historischen Religionsideen in sich aufnimmt.

Hieraus folgt der niedrige Standpunkt des kirchlichen oder irgendwie dogmatischen Drama's; hieraus aber auch die Gewißheit, daß das Drama überhaupt seine volle Ausbildung und höchste Stufe noch nicht erreicht hat, wie sich beiläufig von dem deutschen Drama, das weder den höchsten vorhandenen ethischen, noch selbst den nationalen Gehalt sich anzueignen wußte, ohnedies von selbst versteht. Denn noch in keiner Weltanschauung, zu keiner Zeit der Menschengeschichte ist die Ethik so hoch ausgebildet und so umfassend aufgetreten, daß sie den Menschen völlig seiner eigenen Autonomie überwies und ihn somit frei machte, daß sie also auch das ganze Schuldverhältniß des Menschen als ein rein innerliches behandelte; vielmehr sind die Götter in der alten, Gott und Teufel in der neuen Welt, sowie die Schicksalsidee und der Aberglaube in beiden Welten die gelegentlichen, mehr oder minder ausgiebig herbeigezogenen, Mitträger der menschlichen Schuld gewesen und geblieben. Neid, Verfolgung, Gunst u. s. w. der Götter galt als ethische Lösung tragischer Schicksale, oder wo diese auf so einfache und spezielle himmlische Motive nicht zurückzuführen waren, trat das dunkle Fatum, die Moira, dafür ein. Der alte Dichter schob jenen Antheil der sittlichen Schuld, der nach gehaltenem Erkenntnißgerichte unharmonisch übrig blieb, weil er ungerufen, unnothwendig vorhanden und nicht erkennbar dem Menschen selbst zugehörend erschien, den himmlischen Mächten seiner Religion und seiner Zeit zu, und weil wir Christen diese Mächte in jener Gestalt nicht mehr anerkennen, bemerken wir die unvollkommene Lösung, und der gebliebene Zwiespalt wird in unserm Bewußtsein zur Empfindung des Schauers, des Unmenschlichen und Unversöhnten. Setzen wir aber unsere christlichen Idole, nicht minder anorganisch, mitten in die gesuchte ethische Harmonie des Menschenschicksals hinein, so betäubt die Sphärenmusik des Glaubens unser Ohr und verhüllt uns den Mißklang; die Kritik hört auf vor der Offenbarung.

Es gilt jedoch für unsere Kunst nicht minder, als für die der Griechen, daß zwei verschiedene Lichtquellen in dem Maße ihrer Verschiedenheit die Einheit der Beleuchtung aufheben, und daß ein Mensch, der die Bewegung seines Schicksals nicht in sich trägt, in eben diesem Maße an Marionettenfäden gehängt ist.

In den besten antiken, wie modernen Dramen gestaltet sich das Schicksal zur ausgleichenden Buße für unbewußte Sünden; und dies ist das Richtige, denn dadurch sinkt das von außen kommende Schicksal zum Scheine herab, und das von innen kommende wird zur Wahrheit. Die Macht des Unbewußtseins nämlich, die unbewußte Natur, ist eine Macht, welche in Wahrheit im Menschen ruht, ihn erregt und bewegt, sein Leben bildend. Wo nun der Dichter das Schicksal, so weit er es nicht aus Erkenntniß positiv als Selbstthat der Menschen darzustellen vermag, durch außenliegende Fäden ergänzt, deren Leitung er auf den Himmel abládt, da gibt er einen supponirten ethischen Connex (wie sehr ihm auch sein „Glaube“ denselben nahelege) statt des wirklichen, aber nur als negativer Werth erkennbaren, Zusammenhanges, und hebt damit zugleich das ethische Prinzip aller Tragik, die Selbstverschuldung und Verantwortlichkeit des Menschen, mehr oder minder auf; er flickt sie mit einem zweiten ethischen Prinzipe, mit der Verantwortlichkeit des Himmels, so gut es gehen mag, zusammen. Einig dagegen bleibt der ethische Grund des Lebensschicksals, und somit des Drama's nur, wenn das bewußte Wesen der Menschheit den einen, der bewußte Theil der tragischen Verwickelung, das unbewußte Wesen, den andern, den dunkeln, wie immer unerkennbaren Theil zu tragen hat, das Gute somit wie das Böse dem Menschen anerkannt und bewußt aus seiner eigenen Natur entsteht, wie dieselbe als Individuum und als Menschheit lebt. So erst kann die reinste Erkenntniß: daß im Entstehen, Leben und Vergehen des Wesens Alles Selbstthätigkeit sei, der Mensch also die Räthsel seines Daseins nicht Gott vorzuwerfen, sondern im eigenen Wesen, in der Menschennatur zu suchen habe, zum unverfälschlichen ethischen Kerne des Drama's werden.

Hiemit hört nicht etwa die dramatische Verwickelung auf, denn die Wechselwirkung des Innern mit der Welt wird in nichts geschwächt dadurch, daß jenes der Außenwelt mit so erhöhter Selbstthätigkeit und Autonomie gegenübertritt; vielmehr wird das dramatische Moment eben hiedurch erst zu seiner rechten Fülle und Bedeutung gebracht, da es von jeher in der Innerlichkeit thronte, und die Katharsis,

die Reinigung der Leidenschaften (durch das Bewußtsein oder die Erkenntniß des Fatums als eines selbstverschuldeten und selbstgesühnten) die tiefste und eigentliche Kraft und Hebung der Dichtung war. Wie Selbsterkenntniß der Zweck und Sinn unseres Lebens ist, so hat auch der dramatische Dichter kein höheres Ziel als die Darstellung des Lichtes aus der unbewußten Natur, jene Sühne der Schuld durch Entwicklung oder selbstwillige Handlung des Bewußtseins, die erst in der beregten ethischen Konzentrirung der Natur auf sich selbst rein und in höchster Fülle hervortreten kann, wie dies u. A. in den Dramen Heinrichs v. Kleist, des unvergleichlichen, wenn auch zuweilen gewaltsamen, Dichters der Selbstgerechtigkeit, besonders in seinem „Prinz von Homburg“ so deutlich zu erkennen ist. Das vollkommene Drama wird erst durch das Prinzip vollkommener sittlicher Zurechnung zu Tage kommen können.

Folgerichtig ergibt sich auch hieraus, daß das ideale Drama durch innere Sühne, heiter-ernst ausgehen, befriedigend und erhebend enden wird — wohin denn in der That auch das Streben des wahren Dichters stets mehr oder minder deutlich zielte. „Egmont“ z. B. stirbt mit Freudigkeit, den Sieg der Zukunft im Herzen. Reinere Beispiele gehören nicht dem Trauerspiele an, wie „Nathan“ und „Prinz von Homburg“.

Das Trauerspiel und das Lustspiel sind unvollkommene Arten dieses idealen Dramas. Die Tragödie, zumal der Alten und noch Shakespeare's, bleibt in der halben inneren Entwickelung stecken; die Schuld außen (im Scheine) statt innen lebendig, die Entwicklungsfähigkeit des Innern dadurch beschränkt, ermattend in der halben Reinigung oder von vornherein unfähig die Schuld zu bezwingen, ergeben mit Nothwendigkeit eine gewaltsame summarische Ausgleichung, eine Blutjustiz, ein Abschneiden der Existenz. Der Zuschauer, der die Fehler dieser Entwicklung nicht überblickt, wohl aber unwillkürlich empfindet, leidet unter ihnen widerstandslos mit, in einem mehr oder minder dunkeln Naturtriebe, in einer unbehaglich sättigenden Befriedigung. Doch klärt sich oft schon in den Alten das Verhängniß mehr oder minder ab zu einer freudigen summarischen Selbstopferung des Menschen; noch mehr bei den Neueren, die schon einen sichtbaren Uebergang zu dem idealen Drama bilden.

Das Lustspiel andererseits, soweit es sich nicht durch genrebildartige Inscenirung des Lebens dem als Charakterhandlung und Abbild des Menschenseins definirten Drama fast entzieht, festigt die Schuld ebenfalls im äußeren, aber im unwesentlichen Scheine, und stimmt durch dieses, vom Zuschauer leicht übersehene, falsche Finden der Schuld, welches eben dadurch von selbst zum Anzeigen der wahren Schuld und zur komischen Reinigung umschlägt, heiter und zufrieden.

Das ideale Drama aber erweckt Leiden und Freuden in fortwährender Verinnerlichung des geschehenden Schicksals zu erkennender und ausübender Selbstthätigkeit des Menschen; es führt, wie das menschliche Leben selbst, beide Phasen des Irrthums der Handelnden vereint der wahren Erkenntniß, der wahren Läuterung zu. Auf diesen Gehalt geht das Menschenleben in wachsender sittlicher Vervollkommnung hinaus; doch so lange und in so weit noch die Existenz des Menschen durch äußerliche Gewalt zerrissen oder zerstört empfunden wird, so lange wird auch die Bühne, das künstlerische Spiegelbild des Lebens, von gewaltsamem Zerreißen des Menschen durch Himmel und Schicksal erzählen.

Emanuel Baron d'Astorga.

Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken,
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster, wie der Erebus,
Trau keinem solchen! —

(Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“ 5. Akt 1. Scene.)

E. K—n. Riehl's erster Band der musikalischen Charakterköpfe stellt unter dem Titel: „Ein deutscher Bänkelsänger und ein wälscher Kavalier“ zwei ganz entgegengesetzte Persönlichkeiten, Wenzel Müller und Emanuel d'Astorga zusammen: den Mann des Volkes, der nach Eduard Devrient's Ausdruck „die Posse in jedes deutsche Ohr gehetzet“, der mit seinem Kommandostäbchen im alten Leopoldstädter Theater seine Truppen tüchtig in's Feuer führte und der versammelten Menge frohe Stunden bereitete — und daneben Astorga, mit dem ganzen Zauber einer geheimnißvollen Erscheinung ausgestattet, vertrieben aus seinem Vaterlande durch die entsetzlichste, quälendste Erinnerung seines Lebens, ein Wanderer durch Spanien, Italien,

Deutschland und England, gern gesehen und gefeiert an den Höfen der verschiedenen Herrscher, und ebenso geheimnißvoll verschollen — ein dunkles Räthsel.

Nur karg sind die biographischen Notizen, welche den interessanten Komponisten zum Gegenstande nehmen, ja, in manchen Werken fehlt der Name gänzlich. Wo er vorkommt, stößt man auf eine sonst seltene Uebereinstimmung der Daten, so weit diese jedem Betreffenden bekannt; oft sind es wörtliche Kopien, welche ein Lexikon dem andern entlehnt. Noch begegnen wir diesem Namen einige Male auf dem Gebiete der Novellenliteratur *), bis er endlich ad acta gelegt, hauptsächlich von Riehl in neuerer Zeit dem musikalischen Publikum in das Gedächtniß gebracht wurde. Wir sagen absichtlich dem musikalischen Publikum, da mit wenigen Ausnahmen die gebildete Welt im Allgemeinen von seiner Existenz gar nichts wußte.

Dies erklärt sich ganz einfach aus dem Umstande, daß seine Kompositionen nur im Manuskript zu finden waren, sich kein Verleger dazu verstand, zu ihrer Verbreitung beizutragen, und erst 1841 sein „Stabat mater" bei C. R. Kümmel in Halle im Stich erschienen ist, weil sich einige Verehrer dieser ausgezeichneten Komposition zu diesem Unternehmen vereinigt hatten. Wir kommen noch später ausführlicher auf dasselbe zurück.

So gelang es also Niemand den Schleier zu lüften, welcher über dem geheimnißvollen Astorga — den Namen verdankte er einem spanischen Kloster — ausgebreitet lag, bis im Sommer 1862 eine in der „Bohemia" im Monat Juli veröffentlichte Notiz unsere Aufmerksamkeit lebhaft in Anspruch nahm. Sie möge hier ihren Platz finden.

„Neue Daten über Emanuel d'Astorga, der bekanntlich in einem Kloster der Minoriten oder Franziskaner in Böhmen starb, aufzufinden, ist dem Redakteur B. Mikowec gelungen. Aus demselben geht hervor, daß Emanuel d'Astorga ein Abkömmling der angesehenen Familie der Grafen und Fürsten Capece, Marchesi von Roferano, Anhänger des österreichischen Regime und mit mehreren der bedeutendsten böhmischen Adelsfamilien verschwägert gewesen. Daher der Name „Roferano-Gasse" in Wien".

Hormayr und Tschischka in ihren Geschichten bemerken nur vorübergehend, daß der sogenannte rothe Hof, dem Marchese Malaspina gehörig, an die Roferano's kam, und daß 1721 Hieronymus Capece Graf v. Roferano den Palast besaß, später die dazu gehörigen Gründe verkaufte, und die dadurch entstandene Gasse „für immerwährende Zeiten" den Namen der Roferanogasse erhielt, welcher trotzdem leider ein Opfer der sonst höchst verdienstlichen neuen Gasseneintheilung und Häusernumerirung wurde, und den weniger poetischen Namen Lerchenfelder Straße erhielt.

Hr. v. Mikowec hatte eine kurze Notiz in der böhmischen Zeitschrift „Lumir" veröffentlicht, sich für später ein ausführlicheres Eingehen auf diesen Gegenstand vorbehaltend. Leider sollte dem unermüdlichen, strebsamen Gelehrten diese Freude nicht zu Theil werden; er starb bald darauf, im September 1862, nach langem, schwerem Leiden. Mögen die reichhaltigen Notizen seines Nachlasses einen tüchtigen Bearbeiter finden!

Ein großer Schritt war nun gethan, man wußte doch, — wie ein geistreicher Künstler sich einst ausdrückte — which is which, and who is who. — Es blieb als Mittelpunkt die berühmte Familie der Capece; um sie gruppirten sich die anderweitigen Begebenheiten. — Wie es Künstlerfamilien gibt, welche gleich in ganzen Kolonnen vorrücken und sich die unverwelklichen Lorbeeren durch fortwährende Siege auf das Haupt drücken, und wenn auch eine oder die andere Generation lückenhaft erscheint, der nächstfolgenden abermals einen großen Namen schenken, so tritt uns diese Erscheinung nie glänzender als bei den Capece's entgegen.

Da traten erst Maria und Konrad, denen sich später Jacopo, ein dritter Bruder, anschließt, als begeisterte Anhänger des Hauses Schwaben (1254) hervor, welche Manfred in ihrem Schloß gefangen hielten, und erst später nach seiner Niederlage, als Abgesandte der Ghibellinen, Konradin zum Entschluß der Wiedereroberung anfeuerten. — Nach Konradin's Hinrichtung sank auch ihr Muth, sie wurden von den Franzosen gefangen genommen, Maria und Jacopo geköpft, Konrad, nachdem man ihn geblendet, gehängt.

Antonio Capece, gestorben 1545, ein großer Rechtsgelehrter, beruhigte durch seine Bemühungen im Jahre 1517 unter Karl V. die Unruhen in Sizilien, wurde dann zu Neapel Professor des Feudalrechtes, und schrieb eine Sammlung von juridischen Entscheidungen. Sein Sohn Scipio, der nach ihm die Professur erhielt, zeichnete sich als berühmter lateinischer Dichter aus. Er publizirte das seltene Werk: „Die Commentare

*) Spindler, eine Novelle: „Emanuel d'Astorga und Baron Günzburg"; eine Novelle im „Wanderer" 1841, Nr. 155—160, „Emanuel d'Astorga" genannt, mit dem Motto: Stabat mater dolorosa.

zum Virgil von Donat', war mit Garcilasso della Vega und Bernardo Tasso befreundet und schrieb auf ersteren ein Gedicht, welches Pater Ricci vom Monte Cassino übersetzte. Er starb 1562.

Marc Anton Capece, genannt Capycius (1569 bis 1640), Jesuit, Prediger und Lehrer der Margarethe von Oesterreich, machte sich durch eine oraison funèbre bekannt. *)

Auch einen Komponisten, Alexander Capece, im siebzehnten Jahrhundert, sehen wir in der Reihe erscheinen. Er war in Rom geboren und komponirte zumeist während seines Aufenthaltes in Venedig, so unter andern Sacri concerti d'un nuovo e vago stile, welche sich in der Bibliothek zu Lissabon befinden, Motetten von 2—8, Madrigale von 4—8 Stimmen, ein Magnificat, ein Matutino del Natale.

Sigismund Capece (1652—1719), erst Jurist, dann Dramatiker, wurde, als Maria Kasimira, Witwe Johann Sobieski's, 1699 nach Rom kam, von ihr als Sekretär für die italienische Sprache geworben. Er schrieb eine Orazione: Vienna liberata, und die Dramen: „l'Orlando ovvero la Gelosia pazzia", „Ifigenia in Aulide", „Ifigenia in Tauride", „Il Telemaco", „Tolomeo ed Alessandro".

Wenn wir Astorga's Vater und ihn selbst in dieser Epoche überspringen, so schließen wir die Aufzählung der berühmten Männer dieses großen Geschlechtes mit:

Joseph Latro Capece 1744—1836. Als ausgezeichneter, ehrenhafter katholischer Priester hatte er den Muth, die Königin Karolina von Neapel auf viele Mißbräuche aufmerksam zu machen. In der Revolution nahm er ein öffentliches Amt an, worauf ihn nach der Restauration Kardinal Ruffo gefangen setzen ließ. Aus Gnade schenkte man ihm endlich die Freiheit, doch verlangte er, daß sich der König auch noch persönlich bei ihm entschuldige. Nach dem Fall Murat's zog er sich ganz zurück und machte sein Haus zum Sammelplatz der Gelehrten und Künstler.

Auch das schöne Geschlecht hatte in Isabella Capece, einer der gelehrten Frauen des sechzehnten Jahrhunderts, eine würdige Vertreterin. Sie schrieb Consolazioni dell' anima, welche im Jahre 1594 gedruckt wurden. *)

Was nun den Vater Astorga's betrifft, so hatte sich dieser bei dem Aufstand in Sizilien gegen Philipp den V. von Spanien zu Gunsten Oesterreichs betheiligt. **) Als Medinaceli, Vizekönig von Neapel, Philipp zum König ausrufen ließ, benahm sich das Volk gleichgiltig, und der österreichisch gesinnte Adel wurde mit Hoffnungen auf einen Krieg mit der Lombardei vertröstet. Dennoch schickte derselbe Josef Capece an Leopold I., einen Volksaufstand zu Gunsten Oesterreichs versprechend, sobald der Kaiser Unterstützung und den Erzherzog Karl als König senden würde. Nach geschehener Zusage kehrte der Abgesandte zurück. Der Bund wurde von Girolamo oder Jeronimo Capece, Oberst der kaiserlichen Truppen, (Astorga's Vater), Saffinet, Sekretär der kaiserlichen Gesandtschaft beim Papst, Don Jacopo Gambacorta, und dem Fürsten von Macchia, der das Haupt der Verschworenen war, geschlossen. Der ganze Adel betheiligte sich bei dem Unternehmen, und der 6. Oktober 1701 wurde als entscheidender Tag festgesetzt. Ein aufgefangener Brief verrieth dem Vizekönige das ganze Komplott; es galt die Sache zu beschleunigen, und schon am 23. September griffen die Verbündeten Castel-Nuovo an, fanden es aber versperrt und bewacht. Sie zerstörten Philipp's Bilder, riefen den Erzherzog Karl zum König aus und haranguirten das Volk, besonders ein Dr. Saverio Panssutti. Ein alter Mann trat dagegen auf, und schilderte nach dem bekannten Satze: le mieux est l'ennemi du bien, die kommende Tyrannei als noch ärger. Das wankelmüthige Volk verlief sich, und ein Trupp Uebelthäter benützte die Gelegenheit zur Plünderung, was den Verschworenen, die sich endlich zurückzogen, sehr schadete. Dieser Umstand mochte manche Biographen verleitet haben, Girolamo Capece „einen Häuptling wilder Söldlingstruppen" zu nennen.***) Medinaceli unterdrückte den Aufstand mit Gewalt, Saffinet wurde als Gefangener nach Frankreich geschickt, mehrere Theilnehmer, — Berrmann nennt

*) Die kaiserliche Familienbibliothek zu Wien besitzt Porträts von Jacopo und Kontad Capece (1254), Marc Anton Capece (Capycius) und dem Dichter Scipione Capece, Letzterer mit auffallend vorstehendem Kinn, klugen Augen, doch unangenehmem Ausdruck.

*) Siehe: Biographie universelle, Biographie générale par Hoefer, und die Encyklopädie von Ersch und Gruber.

**) Neueste historische Bibliothek der Literatur des Auslandes. Kassel, bei Ernst Balde. — P. Coletta: Geschichte des Königreichs Neapel. I. Band. I. Abtheilung.

***) Moriz Berrmann, Oesterreichisches biographisches Lexikon, Seite 278.

noch vier Edelleute außer Girolamo — auf dem Platz vor Castel-Nuovo enthauptet. Die Einziehung ihrer Güter durch den Vizekönig wurde selbst von Spanien aus als zu hart getadelt, Medinaceli deshalb abberufen. Capece's Frau und sein Sohn Emanuel, damals 20 Jahre alt und mit großem musikalischem Talente begabt, wurden gezwungen, der Hinrichtung beizuwohnen. Der Tod erlöste die entsetzte Frau auf dem Richtplatz selbst, der Sohn verfiel in dumpfe Bewußtlosigkeit. Das Volk bereute zu spät, sich nicht mit Energie von dem Joch der spanischen Regierung befreit zu haben. Emanuels düstere Erscheinung war ein steter Mahner, diese nur noch verhaßter zu finden, so daß die Prinzessin Ursini — Schlosser allein nennt sie Orsini *), — die einflußreiche Oberhofmeisterin am Hofe Philipp des V., den armen Verwaisten nach dem Kloster Astorga in der spanischen Provinz Leon sandte, später ihm auch von sich und der Königin Unterstützung zukommen ließ. Von da an verschwindet sein eigentlicher Name und er wird nur mehr d'Astorga genannt. Man legte ihm auch später den Titel Baron, il Barone, zu, da sein Vater auch nicht anders als Baron hieß. Hawkins ist daher im Unrecht, wenn er sagt, daß er erst bei seinem zweiten Aufenthalt in Spanien „had that title conferred upon him, which for want of his family name is the only known designation of him".

In der stillen Zurückgezogenheit dieses Klosters suchte er Trost und Beruhigung in der Kunst. Schon im elterlichen Hause hatte er tüchtige Studien unter einem vorzüglichen Meister gemacht, und dieser war ohne Zweifel Francesco Searlatti. Daß er schon hier sich im Komponiren versuchte, ist eben nicht unwahrscheinlich, wenn gleich seine meisten Arbeiten erst in eine spätere Zeit fallen. — Von Astorga begab sich Emanuel nach Parma, wo er die Seele aller musikalischen Zirkel und besonders vom Herzog sehr freundlich aufgenommen wurde. In dieser Zeit entstanden seine meisten Kantaten und Duette, die er selbst — Hr. v. Rochlitz rühmt seinen schönen weichen Tenor! — mit der Nichte des Herzogs Elisabeth Farnese, Tochter des Eduard Farnese und der Margarethe von Medicis sang. Zwischen ihr und Astorga scheint dasselbe schöne und veredelnde Verhältniß, wie zwischen Tasso und Leonore, stattgefunden zu haben; die weichen Töne seiner Lieder wurden zu Vermittlern der gegenseitigen Empfindungen. Nicht so rauh wie Alfonso, aber doch störend griff der Herzog in den stillen Bund der Liebenden ein, indem er den jungen Künstler, mit den besten Empfehlungen versehen, an den Wiener Hof schickte. Da man Philipp V. nach dem Tode seiner ersten Frau als Bewerber um Elisabethens Hand nannte, wäre der Schmerz Astorga's, als Zeuge der Verhandlungen, welche die Königin seines Herzens seinem Todfeind zusagen sollten, weit eingreifender, als das plötzliche Losreißen aus liebgewordenen Verhältnissen gewesen.

Hier theilen sich nun die Meinungen, und während die Einen behaupten, er habe sich stets in der Umgebung des musikliebenden Leopold befunden, meinen die Andern, und nicht ohne Grund, daß, da Leopold am 5. Mai 1705 starb, Astorga's Vater aber kaum vier Jahre früher hingerichtet wurde, die Intervalle mit seinem Aufenthalt in Astorga und Parma nur zu sehr ausgefüllt worden seien. Es ist also höchst wahrscheinlich, daß er nur während der letzten Lebenstage Leopold's sich in Wien befunden, und daß Josef I. und Karl VI. sich später vielleicht seiner annahmen. Doch auch bei seiner Rückkehr nach Wien (1720) scheint sein Aufenthalt nur kurz, und nicht durch Kunstzwecke veranlaßt gewesen zu sein. Es findet sich nirgends eine Angabe, als habe er an den glänzenden Hof- und Musikfesten zu Leopold's Zeit den geringsten Antheil gehabt. Oehler, in seiner höchst ergötzlichen Geschichte des Theaterwesens in Wien (Wien bei Josef Oehler 1803), der die genauesten Beschreibungen der damaligen theatralischen Vorstellungen macht, wie sie unter der Leitung des berühmten Dekorateurs Burnacini vor sich gingen, nennt mit keinem Wort Astorga oder dessen nähere und längere Beziehungen zum Kaiser. Dieses ist um so auffallender, da Leopold, als man ihm die Einnahme von Straßburg meldete, Klavier spielte und gleich darauf eine Arie: „Der alte Gott, der lebt noch" komponirte, sich von den ihn umgebenden, obgleich trefflichen, doch sehr übermüthigen Musikern ziemlich tyrannisiren ließ, und diese eine Hauptrolle am Hofe spielten. Einer von ihnen drängte sich einst durch eine Versammlung und machte sich mit den Worten Platz: „Ego sum Antonius Manna, Musicus Sacrae Caesareae Majestatis". Man hätte demnach gewiß einer Erscheinung, wie die Astorga's gewesen, große Aufmerksamkeit geschenkt.

Nach Leopold's Tode fing Astorga's Wanderleben an. Er durchreiste Spanien, Portugal und begab

*) Schlosser's Weltgeschichte, 16. Band, Seite 10.

sich nach Leghorn (Livorno) wo, wie sich Hawkins *) ausdrückt, „being exceedingly caressed by the English merchants there, he was induced to visit England, and passed a winter or two in London, from whence he went to Bohemia etc.“ In London hat er sein berühmtes Stabat mater komponirt, von dem die academy of ancient music die Abschrift besitzt. In Oxford hatte man es schon im Jahre 1753 alle Musikfreunde hören lassen, „in the academy of ancient music in London it now (also zwischen 1753 und 1776) frequently makes a part of their entertainment on Thursday eveningsa“, bemerkt Hawkins.

In neuerer Zeit liegen uns zwei Daten über dessen Aufführung in Hamburg und Prag vor. **) In ersterer Stadt, gab es die „Bachgesellschaft“ unter der Leitung des Hrn. Armbrust zum Besten der Krankenstation des Seemannshauses, den 5. März 1861. Das Feuilleton der „Jahreszeiten“ 1861, Nr. 12, brachte darüber folgenden Bericht:

„Wir hörten in der ersten Abtheilung des Konzertes Emanuel d'Astorga's Stabat mater, also eine Form aus der ältesten klassischen Epoche Italiens, die für die musica sacra stets mustergiltig ist und bleiben wird. Die Monotonie des tautologisch psalmodirenden Textes wird durch die einfache, aber im hohen Grade würde- und weihevolle Macht der Töne sehr gemildert, so daß sie auch den nichtkatholischen Zuhörer zur Andacht mit fortreißen muß, während dem Kenner und Eingeweihten die Stimmführung in der Harmonie in kontrapunktischer Beziehung hohes Interesse und reichen Genuß gewähren wird. Wir wollen beispielsweise auf das „Amen“ am Schluße verweisen“.

In Prag wurde es ebenfalls im Jahre 1861 bei den Kapuzinern von den besten Kräften aufgeführt; die Instrumente, welche man dazu aus Wien und Italien zusammentrug, gehörten unter die werthvollsten. Unter den vielen Fremden, die sich dazu eingefunden hatten, befand sich auch ein Musiker aus Gera, den die Komposition in der Art entzückte, daß er auf der Heimreise eine Hymne komponirte, die den ersten Preis bei der Musikversammlung in Plauen erhielt.

(Schluß folgt.)

*) A general history of the Science and practice of music by John Hawkins. London, Payne and Johnson. 1776.

**) Auch in Wien wurde das Stabat mater, wenn wir nicht irren, in der Allerchenfelder Kirche unlängst aufgeführt. Dasselbe war übrigens in den vierziger Jahren, wenigstens in Leipzig, authentischen Berichten zufolge nicht unbekannt. Beleg dafür ist das Vergriffensein der Halle'schen Ausgabe von 1846. Auch gab es Abschriften davon. Neuerdings kennt man zwei Berliner Ausgaben. A. d. R.

Theaterbericht aus Christiania.

Skandinavische Nationaltendenzen. — Björnson. — Dichterloos. — Repertoir-Verhältnisse.

Obwohl die hiesigen gährenden Theaterverhältnisse, namentlich die Streitigkeiten und aufreibenden Kämpfe zwischen dem hergebrachten dänischen Theater und dem neuen norwegischen Theater noch nicht als ganz beruhigt betrachtet werden können, ist doch jetzt alle Aussicht vorhanden, daß aus dem Zwiespalt eine Einheit hervorgehe, und zwar ein nationales norwegisches Theater, und daß der Zustand aufhöre, wo, wie ein norwegisches Blatt sich ausdrückt, „zwei magere Kühe sich das Gras vor der Nase wegfreßen“. Auch in sprachlicher Beziehung ist man allmählich zu der Erkenntniß gekommen, daß nicht die Verwerfung der gemeinsamen dänischen Schriftsprache und der Ersatz derselben durch einen rohen norwegischen Volksdialekt ein zu erstrebendes nationales Gut sei, sondern daß nur das specifisch Dänische des gemeinsamen Idioms, in Aussprache und Anwendung, der national norwegischen Auffassung und Darstellung desselben weichen müsse. Dieser Entwicklungsgang der nationalen Erkenntniß spiegelt sich auch ab in der Wirksamkeit unseres bedeutenden Dichters Björnstjerne Björnson, der von der zu häufigen Anwendung und Hervorsuchung des alterthümlich ländlichen Dialekts bereits wieder zurückgekommen ist und in seinem Drama „Sigurd Slembe“ ein Norwegisch schreibt, welches auch dem Dänen fast nicht fremdartig und vollständig verständlich ist, ohne doch des norwegischen Kolorits neben der individuellen Selbständigkeit zu ermangeln. Auf Björnson und die Werke, welche er schaffen wird, setzt unser werdendes nationales Theater seine wesentliche Hoffnung, und dieser Mann, der seine Laufbahn als armer verachteter und gemiedener Theaterrecensent begann, von den meisten als mißglückter Student betrachtet und vom gebildeten und gelehrten Spießbürgerthum wegen seiner scharfen treffenden Urtheile, welche die wunden Flecke hiesiger Kunst und Wissenschaft empfindlich trafen, gehässig,

trotz seines edeln sittlichen Charakters, als halbes mauvais sujet bezeichnet wurde, hat sich endlich durch sein neuestes Werk und die Anerkennung des Auslandes auch in seinem Vaterlande die hohe Stelle errungen, welche ihm im Reiche der Geister zukommt. Mit „Sigurd Slembe", sagt ein hiesiges Blatt, „hat Björnson einen Riesenschritt vorwärts gemacht, er ist vom Jünglingsalter in das reife Mannesalter getreten, er hat den ersten Platz unter Norwegens Dichtern eingenommen" u. s. w. Nichts destoweniger fand der königliche, der Volksrepräsentation vorgelegte Vorschlag: ihm eine sogenannte Dichtergage von 800 Rthrn. jährlich auszusetzen, dort doch einigen bornirten und engherzigen Widerstand, welchen zu besiegen die öffentliche Meinung sich erst energisch äußern mußte. Man sieht daraus, daß die freien, stolzen Norweger auch eben noch nicht frei sind von der Barbarei, welche sie andern Völkern Schuld geben, wo das Vermögen des Staats an elende Soldatenspielerei und beengenden Bureaukratismus, leeren Hofprunk ꝛc. ꝛc. verschleudert wird, während die Träger der Ideen der Entwicklung und fortschreitenden Kultur, die begabtesten Dichter und geistig regsamsten Schriftsteller in oft elenden Verhältnissen schmachten müssen. „Ein wahrer Dichter und begabter Schriftsteller", sagt aus diesem Anlaß ein hiesiges Blatt, „ist mit einem geistigen Gasbehälter zu vergleichen, von welchem Röhren in die Häuser des Volkes laufen. Jeder, welcher sein Buch kauft, hat ein Rohr in sein Zimmer gelegt. Wenn er das Buch öffnet, entzündet er die Flamme, und bei ihrem Lichte sieht er Heimat und Fremde, Gattin, Kinder, Gesinde, sein Gewerbe, das öffentliche Leben, seine Gedanken und Gefühle — Alles in der großen Verklärung des vom Dichter ausströmenden höheren Geisteslebens". Und wenn das Blatt dann hinzufügt: „Der Norweger verdient kein solcher zu sein, welcher, ohne tiefe Scham zu empfinden, das Talent, welches sich aus der Menge abhebt, unter uns als „verschämte Armuth" umhergehen sehen kann. Wir mißachten oft Deutschland wegen seiner Militär- und Beamtenwirthschaft, seines rohen Studententhums, seiner hochmüthigen Junker- und unwissenden, prachtsüchtigen Geldaristokratie — zeigen wir denn in der That, daß wir als freie Norweger einen Theil der Barbarei, unter welcher unsere germanischen Vettern schmachten, abgestreift haben."

Was nun das Repertoir der beiden hiesigen Theater betrifft, so ist es unter den gleichsam provisorischen Zuständen, worunter sie arbeiten, nicht zu verwundern, daß sie nur für den Tag selbst und sein Bedürfniß sorgen und es bis dahin aufgeben mußten. Saamen für zukünftige Ernten zu säen. Das Stadttheater brachte doch Shakespeare's „As you like it" in guter Darstellung, namentlich wurden die beiden Mädchenrollen höchst anziehend und charakteristisch von Frl. Wolf und Frl. Svendsen gegeben. Interessant waren das italienische Stück „Ein seltsamer Zufall" (Goldoni), das dänische Zauberspiel: „Capricciosa" (Overskou), das norwegisch-dänische: „Jeppe vom Berge" (Holberg), die französischen: „Die Paryken" („Les Ganaches", von Sardou) und „Mademoiselle de la Seiglière" von Sandeau), in welchem letzteren namentlich der dänische Charakterspieler Hr. Jörgensen Vorzügliches leistete. Eine eigentliche Oper hat dieses Theater nicht, dennoch sah es sich im Stande, den Auberschen „Fra Diavolo" zu spielen, in welchem der dänische Tenorist Hr. Wolf sich den Beifall des Publikums erwarb. Ein wirksames Stück brachte diese Bühne endlich in dem George Sand'schen: „Die Herren von Vois Doré".

Mustern wir das Repertoir des Norwegischen Theaters, so ist der Eindruck leider bis jetzt auch nur ein dürftiger, obgleich dieser Bühne die Zukunft gehört und zu hoffen ist, daß sie, wenn sie bald die einzige und wichtigste Bühne der norwegischen Hauptstadt sein wird, einen neuen, sich in einem möglichst nationalen Repertoir manifestirenden Aufschwung nehmen werde. Wir finden hier doch eine Tragödie: „Königin Margarethe" (Oehlenschläger), (Beaumarchais) und „Michel Perrin". Ferner die dänischen Stücke: „Im Tyneki" (Etiar), worin der dänisch-norwegische Seeheld Peter Tordenskjold, der als norwegischer Schneiderlehrling seine merkwürdige Laufbahn begann, eine bedeutende, aber etwas zu wortreiche Rolle spielt. Die deutschen Stücke: „Einen Jux will er sich machen" (Nestroy) und „Der Heirathsantrag auf Helgoland" (Schneider) haben sich seit lange auf dem Repertoir behauptet, sind jedoch in der lokalisirten Bearbeitung ziemlich verändert. Dies Theater hat in den HH. Brun und Bucher zwei Komiker von bedeutendem Talent und jener von allen Ausschreitungen fernen, frischen Ursprünglichkeit, welche man im Norden so vielfach findet und allein duldet. Dieselben im „Jux" („Han gaaer paa Commers") oder im „Vater der Debütantin" oder endlich in dem dänischen: „Eine Kaprice" zu sehen, wo die Norweger sich in dem „Tanzmeister Bjerkebek" ebenso wirksam als selbstbefreiend, in ihren nationalen Unar-

ten, genial aufgefaßt und dargestellt von dem Verfasser, dem Dänen Erik Bögh, zu verspotten den Muth und die Geistesfreiheit besitzen, ist ein wirklicher Genuß.

Außer Christiania hat die Stadt Drontheim ein gutes nationales Theater, welches der Stolz dieser hoch im Norden, jenseits des Dovrefjelds, gelegenen Stadt ist.

Das Stuttgarter Hoftheater.

Rückblick auf die Saison 1862—1863.

***— Die am 28. Juni zu Ende gegangene Saison war am 1. September v. J. eröffnet worden und hat den gewöhnlichen zehnmonatlichen Zeitraum umfaßt. Die Vorstellungen vertheilten sich auf die einzelnen Monate folgendermaßen:

September	1862	21
October	„	22
November	„	21
Dezember	„	21
Januar	1863	21
Februar	„	20
März	„	20
April	„	18
Mai	„	20
Juni	„	19
	Zusammen	203.

Von diesen 203 Vorstellungen hatten 194 im Abonnement statt, während neun Mal außer Abonnement gespielt wurde: 3 Mal während des Goßmann'schen, 2 Mal während des Dawison'schen, 1 Mal während des Stehle'schen Gastspieles, wozu an zwei Abenden Benefizvorstellungen zum Besten des Pensionsvereins der Hofbühne, an einem Abend eine solche zum Besten des Pensionsfondes der Hofkapelle kamen.

Unter den 203 Abenden waren 170 solche, wo größere, den Abend ausfüllende Stücke zur Aufführung gelangten, übrigens 3 Mal wurde aus besonderen Gründen zu einem solchen größeren Stück noch ein kleines beigegeben: am letzten Gastspiel-Abend der Goßmann zum „Kind des Glücks“ der „Kurmärker und die Pikarde“, zum „Clavigo“, wo Dawison den Carlos spielte, „Die Wiener in Paris“, wo derselbe als Bonjour auftrat, und ganz unnöthigerweise bei der ersten Aufführung des Lustspieles „Fata Morgana“ das bekannte „Einer muß heirathen“. Dieses der Vollständigkeit halber vorausgeschickt, participirt an den 170 Abenden die Oper mit 84, an denen 41 Opern, das Trauerspiel mit 16, an denen 14 Trauerspiele, das Schauspiel mit 25. an denen 19 größere Schauspiele, das Lustspiel mit 45, an denen 34 größere Lustspiele und Possen zur Darstellung kamen.

An 33 Abenden wurden 47 kleinere Schauspiele, Lustspiele und Possen und 4 Ballete gegeben, und hieher gehört auch die bei aufgehobenem Abonnement stattgehabte Aufführung von „Wallenstein's Lager“ und der „Glocke“ mit lebenden Bildern, in Verbindung mit Mehul's „Jagdouverture“ und Beethoven's C-moll-Symphonie.

Unter den Dichtern waren am stärksten vertreten: Shakespeare, Roderich Benedix, Charlotte Birch-Pfeiffer an je 9 Abenden, Bauernfeld an 7, Töpfer an 6, Schiller, Raupach, Holtei an 5, Goethe an 4, Freytag, Molière, Redwitz, Feldmann, Scribe, Raimund an 3, Kleist, Uhland, Gutzkow, Kotzebue, Heyse, Mosenthal, Mautner, Blum, Schlesinger an 2, Calderon, Sardou und eine größere Anzahl anderer Autoren an einem Abend. Uebrigens werden Sie über das Schauspiel anderweitigen Bericht erhalten, und wende ich mich nunmehr etwas eingehender zur Oper, da über das Ballet kaum etwas zu sagen ist, als daß „Der hüpfende Freier“, „Die Bienen“, beide einaktig und „Die Wassernixe“ („Undine“) zweiaktig je einmal, und „Katharina“, ebenfalls zweiaktig und neu, 3 Mal aufgeführt wurden, und daß darin nur die Leistungen des Frl. Vogel, deren Abgang leider bedauert, hervorragend waren, während im Uebrigen dieses Jahr von Neuem bestätigte, daß Hr. Horschelt dem Posten eines Balletmeisters nicht gewachsen ist.

In der Oper gelangten an 84 Abenden 41 Werke, die den ganzen Abend ausfüllten, von 22 verschiedenen Komponisten zur Aufführung.

1. Von Donizetti an 8 Abenden 5 Werke: „Lucia“ 3 Mal, „Liebestrank“ 2 Mal, „Lucrezia Borgia“, „Belisar“, „Regimentstochter“ je 1 Mal.

2. Von Mozart an 8 Abenden 4 Werke: „Don Juan“, „Figaro“ je 3 Mal, „Zauberflöte“, „Titus“ je 1 Mal.

3. Von Meyerbeer an 7 Abenden 4 Werke: „Robert“, „Hugenotten“, „Dinorah“ je 2 Mal, „Prophet“ 1 Mal.

4. Von Roffini an 7 Abenden 3 Werke: „Barbier“ 4 Mal, „Tell“ 2 Mal, „Othello“ 1 Mal.

5. Von Flotow an 7 Abenden 2 Werke: „Martha“ 4 Mal, „Stradella“ 3 Mal.

6. Von Auber an 5 Abenden 4 Werke: „Kronbiamanten“ 2 Mal, „Stumme“, „Maurer“, „Fra Diavolo“ je 1 Mal.

7. Von Verdi an 5 Abenden 2 Werke: „Troubadour“ 4 Mal, „Rigoletto“ 1 Mal.

8. Von Weber an 4 Abenden 2 Werke: „Freischütz“ 3 Mal, „Euryanthe“ 1 Mal.

9. Von Lortzing an 4 Abenden 2 Werke: „Czaar und Zimmermann“ und „Die beiden Schützen“ je 2 Mal.

10. Von Beethoven an 3 Abenden 1 Werk: „Fidelio“ 3 Mal.

11. Von Benedict an 3 Abenden 1 Werk: „Rose von Erin“ 3 Mal.

12. Von Boieldieu an 3 Abenden 1 Werk: „Weiße Frau“ 3 Mal.

13. Von Gounod an 3 Abenden 1 Werk: „Gretchen“ („Faust“) 3 Mal.

14. Von Kreutzer an 3 Abenden 1 Werk: „Nachtlager“ 3 Mal.

15. Von Wagner an 3 Abenden 1 Werk: „Tannhäuser“ 3 Mal.

16. Von Cherubini an 2 Abenden 1 Werk: „Der Wasserträger“ 2 Mal.

17. Von Eckert an 2 Abenden 1 Werk: „Wilhelm von Oranien“ 2 Mal.

18. Von Mehul an 2 Abenden 1 Werk: „Josef und seine Brüder“ 2 Mal.

19. Von Nicolai an 2 Abenden 1 Werk: „Die lustigen Weiber“ 2 Mal.

20. Von Bellini an 1 Abend 1 Werk: „Montecchi und Capuletti“ 1 Mal.

21. Von Gluck an 1 Abend 1 Werk: „Iphigenia in Tauris“.

22. Von Halevy an 1 Abend 1 Werk: „Die Jüdin“.

Von diesen 41 Opern waren neu: Benedict's „Rose von Erin“ und Eckert's „Wilhelm von Oranien“; neueinstudirt: Weber's „Euryanthe“ (diese mehrere Jahrzehnte lang nicht gegeben), Meyerbeer's „Dinorah“, Wagner's „Tannhäuser“. Nachstudirt waren: Donizetti's „Regimentstochter“ (seit 4—5 Jahren nicht mehr gegeben), und „Belisar“ (seit 2—3 Jahren nicht aufgeführt), und die blos im vorigen Jahre fehlenden, nämlich Cherubini's „Wasserträger“, Gluck's „Iphigenia in Tauris“ und Nicolai's „Lustige Weiber in Windsor“.

Gastspiele fanden überraschend viele statt; zunächst die Debüts der Fr. Eiswald als Page in den „Hugenotten“ und des Hrn. Bohrer als Czaar Peter in der Lortzing'schen Oper zum Antritt ihrer Engagements; die erstere, die das ganze Jahr über nur in etwa drei Rollen verwendet wurde, verläßt jetzt unsere Bühne wieder; der letztere, nur für kleinere Rollen genügend, bleibt vorerst noch. Hr. Ferenczy, früher in Berlin, jetzt in Kassel, sang während der längeren Krankheit des Hrn. Sontheim nicht ohne Beifall den Arnold und den Raoul, doch kann er sich weder was Stimmmittel noch was musikalische Festigkeit betrifft mit dem letztgenannten messen. Ueber die weiteren Gäste, die Sängerinnen Limbach, Stehle, Roll-Mayerhöfer, Krauß, Klettner, Bennewitz-Mik, Brenner und den unglücklichen Versuch des Baritonisten Heller habe ich Ihnen in meinen Korrespondenzen bereits berichtet; es genügt auf dieselben zu verweisen. (Vergleiche Nr. 20 S. 318, Nr. 21 S. 334, Nr. 22 S. 351, Nr. 23 S. 367. Nr. 25, S. 399, Nr. 27 S. 432).

Ein wahrhaft hervorragendes Talent, das sich bis jetzt allerdings nur in einer beschränkten Sphäre bewegt, ist Frl. Stehle; außer Fr. Bennewitz-Mik, deren Engagement ich Ihnen schon meldete, soll auch Frl. Klettner von Graz an Stelle der abgehenden Fr. Jäger (Schröder) für unsere Oper gewonnen sein, und ich würde nicht anstehen, dieses Ereigniß als ein freudiges zu begrüßen.

Von denjenigen Komponisten, die im vorigen Jahre fehlten, sind jetzt Cherubini, Gluck und Nicolai mit je einem Werke vertreten; auch Wagner, dessen einzige hier bekannte Oper „Tannhäuser“ seit dem Juni 1859 nicht mehr aufgeführt worden war, figurirte in der nun abgelaufenen Saison 3 Mal mit derselben; dagegen fehlen diesmal, außer den schon seit mehreren Jahren vernachlässigten Cimarosa, Spohr, Herold, Lachner, Spontini, Lindpaintner und andern minder bedeutenden Komponisten, die auf S. 459, zweite Spalte, vorletzter Absatz der Nr. 29 des vorigen Jahrgangs aufgeführt sind, die im vorigen Jahre mit je einem Werke repräsentirten Geisar, Gläser, Offenbach, Pressel, Marschner und der damals mit zwei Werken aufgeführte Abert. Das Ausfallen des Abert'schen „König Enzio“, sowie zweier anderer Novitäten der vorigen Saison, des Auber'schen und des Verdi'schen „Maskenballs“, hat unbedingt seinen Grund in äußern Hindernissen, vornehmlich in der langen Krank-

heit des Tenoristen Sontheim, der dann bald von den Sängerinnen Leistinger und Jäger auf der Krankenliste abgelöst wurde; zu beklagen ist es immer, wenn neue und neueinstudirte Opern, die nicht ohne Beifall mit Aufwand von Zeit und Geld auf die Scene gebracht sind, noch ehe sie sich recht eingebürgert haben, in Folge von derartigen Einflüssen wieder vom Repertoir verschwinden; allein da das Prinzip der doppelten Besetzung aller ersten Partien hier aus Mangel an den nöthigen Kräften, wie an den meisten, selbst größeren Bühnen, nicht durchgeführt werden kann, so dürfte eine Abhilfe nur schwer zu treffen sein. Die übrigen in dieser Saison ausgefallenen Komponisten, außer Marschner, dessen „Hans Heiling“ wir aus vollem Herzen willkommen geheißen hätten, resp. deren Werke, vermochte man leicht zu entbehren. Bei der Wahl der Werke war der Standpunkt der Direktion ein kosmopolitischer: Die deutschen Meister, ohne geradezu vernachlässigt zu werden, konnten sich keiner Bevorzugung vor den Franzosen und Italienern rühmen, namentlich wenn man Bedenken trägt, Meyerbeer unbedingt zu den „deutschen“ zu rechnen. Daß Donizetti 8, Rossini 7, Verdi 5 Abende in Anspruch nimmt, während Spohr und Marschner fehlen, Gluck mit einem Abend abgefertigt wird, ist ein trauriges Zeichen der Zeit und machte einem deutschen Kunstinstitut (!) keine Ehre. Auch, daß man vergebens auf Mozart's „Così fan tutte“ seit etwa fünf Jahren wartet, und die „Entführung“ abermals vergebens sucht, daß die „Zauberflöte“ ein einziges Mal gegeben wird, während die „Martha“ und der „Troubadour“ vier Aufführungen erleben, daß man Bellini's „Norma“ und „Nachtwandlerin“ beharrlich ignorirt, dagegen die „Montecchi und Capuletti“ nie vergißt, sind Thatsachen, die jedenfalls auf ein theilweises Fortdauern des seit langer Zeit an der hiesigen Bühne herrschenden Schlendrians hinweisen. Dennoch wäre es ungerecht, nur die Schattenseiten hervorzuheben und zu übersehen, daß die Reprise des „Tannhäuser“, der ziemlich durchgeschlagen hat und die der „Euryanthe“ recht erfreuliche Ereignisse bilden, wobei wir allerdings hoffen wollen, daß der „einzigen“ Aufführung des letztgenannten kulturhistorisch wichtigen Werkes im kommenden Jahre mehrere Wiederholungen folgen werden; eine einzige Aufführung der aus dreißigjähriger Ruhe geweckten „Euryanthe“ ist eine wahre Lächerlichkeit und kann durch die angebliche Unlust der Fr. Marlow keineswegs erklärt werden, da die genannte Sängerin fast die ganze Saison über gesund war und gezwungen werden konnte, die von ihr übernommene und studirte Titelrolle zu singen. — Von den beiden eigentlichen Neuigkeiten werden wir dem Eckert'schen „Oranien“ *) kaum wieder begegnen, während die Benedict'sche „Rose von Erin“ **), ohne ein Meisterwerk zu sein, wegen ihrer hübschen, einschmeichelnden Melodien sich leicht noch einige Zeit halten kann. Die Reprise der „Dinorah“ hatte ihren Grund in der Rücksicht auf die Gäste Klettner und Brenner; dem Publikum und wohl auch dem ernsten Betrachter wäre die Wiederaufnahme irgend einer andern mit mehr Recht vermißten Oper genehmer gewesen, mit der Wiederaufnahme des Donizetti'schen „Belisar“ und der „Regimentstochter“ bei Gelegenheit des Gastspiels der Damen Krauß und Roll-Mayerhöfer hat man ebenfalls nicht einem „langgefühlten Bedürfniß“ abgeholfen. Immerhin jedoch darf man die abgelaufene Opernsaison als eine solche bezeichnen, in welcher die Direktion bestrebt war, theils durch Novitäten und Reprisen, theils durch Gastspiele ihr Publikum bis zum Schluß in einer gewissen Spannung zu erhalten, und wenn das Repertoir nicht durchaus allen billigen Wünschen entsprach, so trifft wenigstens einen Theil der Schuld die Vorsehung, die über die Gesundheit der Menschen und also auch über die der Sänger und Sängerinnen entscheidet.

Möge es gelingen, die theils schon eingetretenen, theils bevorstehenden Lücken durch tüchtige Kräfte auszufüllen, möge insbesondere Bedacht darauf genommen werden, statt des abgehenden Hrn. Lipp einen Bassisten zu finden, der mehr hat als bloßen guten Willen, und möge sich daher die mit einiger Bestimmtheit gemeldete Nachricht von dem Wiederengagement des vor drei Jahren als ungenügend entlassenen Hrn. Walienreiter nicht bestätigen, möge es endlich Hrn. Kapellmeister Eckert belieben, in Zukunft mit etwas mehr Eifer seinen Beruf zu erfüllen als bisher, wo er in den Klavierproben regelmäßig und in den Orchesterproben so oft, als er sich etwas unwohl zu sein einbildete, fehlte — auch dann, wenn zwei und drei Gäste in größeren Partien auftraten — und unsere Oper nun mit den schon länger vorhandenen und den neugewonnenen Künstlern einer schöneren Zukunft entgegengehen. Wenn freilich Hr. Eckert fortfährt, weder auf ein gutes Ensemble auf der Bühne, noch auf ein Piano

*) Vergl. Jahrgang 1862, Nr. 42 S. 665.
**) Vergl. Jahrgang 1863, Nr. 15 S. 238.

im Orchester zu achten, wenn der Sinn für präcise Ausführung des technischen Theiles immer mehr auf allen Seiten schwindet, wenn fast keine Vorstellung vergeht, ohne daß der Kapellmeister die eine Cadenz ausführenden Sängerinnen durch plumpes Dreinfahren mit dem Taktstab unterbricht und dadurch ein förmliches Durcheinander herbeiführt: dann werden wir zwar immerhin von vielen Einzelnleistungen lobend reden können, aber auf den Genuß, uns an Kunstwerken als ganzen zu erlaben, müssen wir verzichten. Wir wollen das Beste hoffen und die kommenden Ereignisse abwarten; als erste Novität für die nächste Saison nennt man indeß Felicien David's „Lalla Rookh", der dann — natürlich, wenn Nichts dazwischen kommt — „Lohengrin" folgen soll.

Wiener Theaterbericht.

An der Wien.

11. Juli: „Die Freier", Schwank in einem Akt nach einem ältern Sujet von Hennemann (Hr. Hendrichs als Gast.) — „Christoph und Renata", Lustspiel in zwei Akten, frei nach Aubray von Blum. (Frl. Bergmann als Gast.)

Φ. — Der erstgenannte Schwank ist unter der großen Anzahl langweiliger Verkleidungsposſen gewiß eine der langweiligsten. Auch ist Hr. Hendrichs wenig zu einer solchen Aufgabe geeignet, denn sein Temperament, oder besser gesagt der Mangel allen Temperamentes, drückte jeder seiner Figuren eine gewisse phlegmatische Färbung auf, welche in Verbindung mit dem etwas heisern und monotonen Organ des Künstlers eben nicht dazu beitrug, das an sich schon unbedeutende Ding anziehender zu gestalten. Sehr charakteristisch und gelungen waren nur die vier verschiedenen Masken des Hrn. Hendrichs. Frl. Steger und Fr. Arbesser hatten die undankbare Aufgabe, während der dem Schauspieler verschwenderisch zugemessenen Zeit der Umzüge das Publikum wach zu erhalten, was ihnen jedoch nicht immer gelingen wollte.

„Christoph und Renata" ist vom Burgtheater her bekannt. Frl. Bergmann spielte den Christoph frisch, lebendig, feurig und ohne alle die in solchen Rollen üblichen „Mätzchen". Ueberhaupt verdankt Frl. Bergmann die Wirkung ihrer Darstellungen hauptsächlich jener immer seltener werdenden unbefangenen Natürlichkeit und einer aus dem Innern kommenden Wärme. Frl. Bergmann wäre ein recht schmuckes Bürschchen gewesen, wenn sie sich in ihrem Schnürleibe weniger eingezwängt und sich einen minder mädchenhaften Gang angeeignet hätte.

Eine ganz entsprechende Leistung war die Renata des Frl. Steger. Hr. Zimmerman war als Kammerdiener voll Leben und Humor. Fr. Arbesser gab sich mit der alten Baronin alle Mühe, die Rolle liegt jedoch ganz außerhalb ihrer schauspielerischen Fähigkeiten; die Aussprache allenfalls ausgenommen, wäre unbedingt Fr. Klimetsch dieser Aufgabe weit gerechter geworden. Fr. Closſegg genügte, hätte aber füglich unterlassen können, sich das Gesicht zu bemalen; man hätte doch an ihrem Alter nicht gezweifelt. Die HH. Weichelberger und Winter vervollständigten das gute Ensemble. Das Haus war verhältnißmäßig gut besucht, und der Beifall ein lebhafter.

Sonst gab noch Hr. Hendrichs den Tell, Frl. Bergmann die Brunneck. Ob das bereits angekündigt gewesene neue Stück der Fr. Birch-Pfeiffer noch zur Aufführung gelangen wird, wissen wir nicht zu sagen.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Neue Gesänge, komponirt von Ferdinand Hiller. — op. 100. Cotta'scher Verlag in Stuttgart.

v.Br. — Wir bekennen offen, daß uns noch keine Gabe der Hiller'schen Muse, so weit wir mit denselben bekannt sind, so angenehm berührt hat, als diese (im Cotta'schen Verlag lithographirt erschienene) Liedersammlung. Anmuth, Grazie, zarte, einfache, wahre, nur selten im schlimmen Sinne sentimentale Empfindung zeichnen die Mehrzahl derselben aus. Manche derselben enthalten auch recht eigenthümliche und doch nicht gekünstelte Züge. In höhere, freiere, kühnere Empfindungs- und Geistesregionen, als die gewöhnlichen, erschwingt sich der Autor, seinen Dichtern folgend, zwar nicht, sondern bewegt sich meist in dem engsten Kreis bekannter Liebes- und Naturempfindungen, aber dafür bleiben wir auch mit allem geschraubten, forcirten Pathos verschont und athmen eine mitunter zwar ein wenig mit Wasserdünsten erfüllte, aber doch reine, gesunde, nicht durch Anwendung von Komprimirungskünsten verdichtete und erhitzte Luft. Auch in diesen Liedern hat der Komponist seiner bekannten Neigung verschiedene Rhythmen zu mischen einige Male nicht widerstehen können, aber es nimmt sich, wo er davon Gebrauch macht, ziemlich natürlich aus und so ist nichts dagegen zu sagen.

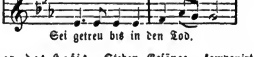
Die Samulung besteht aus 27 Liedern in zwei Büchern; dem ersten Buch geben wir entschieden den Vorzug und empfehlen dieses insbesondere der Aufmerksamkeit eines gesangs-

luſtigen Publikums. Die Dichter, an deren Verſen ſich das muſikaliſche Feuer des Komponiſten entzündet hat, ſind: Geibel, Uhland, Pfau, Lingg, Reinick, Sturm, Roquette und Dreyes. Wir führen unter den Liedern dieſes Buches als beſonders gelungen an: Nr. 3 „Nachtbalſam“, Nr. 6 „Neuer Frühling“, Nr. 9. „Nachtlied“, Nr. 10 „Liebestreu“, Nr. 12 „Kornblumen“ und Nr. 15 „O' ſchneller, mein Roß“. Dieſe Lieder ſind nicht nur im Ganzen trefflich erfunden, ſondern auch im Einzelnen finden ſich überall beſondere Schönheiten, die jedoch, wer ſich mit ihnen vertraut machen will, leicht ſelbſt entdecken wird. Nur beiſpielsweiſe deuten wir auf die ſchön und eigenthümlich ausgedrückte Apoſtrophe „o Nacht! du ew'ge Nacht“ in dem Nachtlied, auf den kräftigen, mit einſchneidender Gewalt ergreifenden Refrain in „Liebestreu“, welches an der genialen, im Ganzen allerdings mächtigeren Kompoſition deſſelben Gedichtes von Brahms einen gefährlichen Rivalen hat, neben dem es ſich aber gleichwohl behaupten kann, auf die anmuthige Phraſirung des Kornblumen-Liedchens, auf die treffliche Kompoſition der Stelle „Es liegt ein trunkener Abendſchein“ mit ihren charakteriſtiſchen Oktavengängen in dem überhaupt ſehr glücklich und kräftig aufgefaßten Lied „O ſchneller, mein Roß“, als auf Züge hin, wie ſie nur das ſelbſtſchöpferiſche Talent erfindet, als welches uns Hiller in dieſer Liederſammlung mehr erſcheint, als in manchen früheren, anſpruchsvoller auftretenden Kompoſition, die wir früher von ihm kennen zu lernen Gelegenheit hatten.

Das zweite Buch enthält ausſchließlich Geſänge aus dem von Geibel und Heyſe herausgegebenen ſpaniſchen Liederbuche, zwölf an der Zahl. In dieſen tritt freilich das allzu zärtliche, weichliche Element ſchon mehr vor, als uns ſelbſt in der Lyrik erſprießlich erſcheint. Doch ſind die erſten vier Geſänge auch in dieſem Buche ſehr ausgezeichnete Stücke. Will man vergeſſen, daß es in dem „Wiegenlied der heiligen Jungfrau“ eben die heilige Jungfrau ſein ſoll, der dieſer heftig bewegte Geſang in den Mund gelegt wird, ſo kann man im Uebrigen der überaus feinſinnig, geiſtreich ausgeführten Kompoſition (in der insbeſondere der Refrain „Es ſchlummert mein Kind“ auf das glücklichſte betont erſcheint) lebhafte Anerkennung nicht verſagen. In Nr. 3 iſt namentlich die Stelle „Läßt Liebesglut dich ſtill nicht werden“ mit dem einleitenden Inſtrumental-Uniſono vortrefflich aufgefaßt. Nr. 4 zeichnet ſich beſonders durch ſeinen kecken Ton aus; das wiederholte Pochen auf den gleichſam angenagelten Tönen h und fis, die gegriffenen Akkorde, beſonders in der Stelle: „Durch reißende Waſſer geht unſere Bahn“, ſind von höchſt charakteriſtiſcher Wirkung. Das Beſtreben, der Muſik eine entſchiedene nationale Farbe zu geben, tritt beſonders in Nr. 10 „Klinge, klinge mein Pandero“ hervor und mit Glück. Man wird beinahe an die Azucena im „Trovatore“ erinnert. Wir heben beſonders den lebhaften Ausdruck in der Stelle „Bei des Tanzes Dreh'n und Reigen ſchlag' ich wild den Takt zum Reigen“ hervor. In Nr. 11 iſt die muſikaliſche Malerei in der Stelle: „Will die Nachtigall belauſchen, wie ſie ſingt“ etwas gewagt, aber ſie iſt mit gutem Humor ausgeführt, ſo daß man ſie ſich gefallen läßt. Auch „Präciosa's Sprüchlein gegen Kopfweh“ iſt eine recht artige kleine Schnurre. Und ſo ſei denn dieſe Sammlung der muſikaliſchen Welt nochmals zu freundlicher, angenehmer Erbauung empfohlen.

Vier geiſtliche Geſänge, komponirt von E. Krauſe. op. 10. Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur und Leipzig.

Ein frommer, gottergebener Sinn iſt immer eine ſchöne Sache; einen ſolchen bekundet der Verfaſſer der vorliegenden, Hrn. Moritz Hauptmann gewidmeten Geſänge, zugleich auch einen guten, gebildeten muſikaliſchen Sinn und um beider Eigenſchaften willen wollen wir ihn loben. Das „Sei getreu bis in den Tod, ſo will ich dir die Krone des Lebens geben“ hätte er lieber unkomponirt laſſen mögen, denn was ein Meiſter ſchon komponirt hat, ſoll man nicht noch einmal komponiren, wofern man nicht Beſſeres zu geben hat. am wenigſten in ſeiner eigenen Weiſe, wie in der folgenden Stelle:



Sei getreu bis in den Tod.

Lieder des Hafis. Sieben Geſänge, komponirt von Adolf Jenſen. op. 11. Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

Dieſe Geſänge zeichnen ſich als wahre Muſter von Fadheit aus. Wir gehören durchaus nicht zu den Verächtern des Hafis, den ja auch Goethe ſo hoch geprieſen hat, vielmehr lebt er in uns mit dem Andenken einer feurigen Jugendliebe fort, die wir ſchwerlich jemals ganz verleugnen werden. Aber man muß bei ihm zu unterſcheiden wiſſen. Rein Zehntheile ſeiner Poeſie, die ſich ja in einem ſehr engen, beſchränkten Kreiſe bewegt, ſo daß, wie dies der Fall zu ſein pflegt, derſelbe Grundton hundertmal wiederklingt, ein und dasſelbe Gefühl in tauſend Varianten müde und matt gehetzt wird, geben auch wir preis, aber an dem letzten Zehntheil halten wir feſt, und lieben und bewundern in ihm immer noch den mächtigen und bezaubernden Ausdruck einer durchaus berechtigten, durch innere Kraft und Schönheit ausgezeichneten Empfindungsweiſe. Wie der größere Theil der orientaliſchen Poeſie überhaupt aus einem trunkenen Uebermuth der Phantaſie hervorgeht und mehr in dieſer, als in den tieferen Quellen des Herzens und Geiſtes ihren Urſprung hat, ſo auch die des Hafis. Aber ſeine Verehrung des Schönen, ſein Kampf gegen Heuchelei ſind echter Art und es fehlt auch bei ihm nicht an tieferen, innigeren Herzenslauten. Freilich jedoch münden in die kryſtallhellen Fluthen des mit Anmuth und Kraft dahinſprudelnden Hauptſtromes ſeiner Poeſie auch zahlreiche Bäche, die eine bedenkliche und einem abendländiſch gebildeten Sinne wenig genießbare Maſſe von Syrup und aufgelöſtem Kandelzucker mit ſich führen und mehr aus dieſer, als aus jenen hat der Komponiſt dieſer Geſänge geſchöpft. Es iſt daher nicht zu wundern, daß die Kompoſitionen dieſer, wie geſagt, etwas ſyrup-haltigen Gedichte auch ſchwülſtig, ſüßlich, überſchwenglich, mehr affektirt als wahr empfunden, mit einem Worte ungenießbar ausgefallen ſind, ſo daß wir dem Komponiſten rathen möchten, eine andere Bahn einzuſchlagen. Am eheſten noch möchten wir Nr. 2 „Ich bin ein armes Lämpchen nur“ ausnehmen, das weniger ſchwülſtigen Ausdruck hat, einfacher herzlicher empfunden iſt, als die übrigen.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Gastspiele. Novitäten.) Die Wiener Gastspiele in der Wilhelmstadt und in der Victoria beherrschen jetzt wiederum das theatralische Interesse, und es scheint fast, als ob auf der ersteren Bühne Thalia mit Melpomenen auf der zweiten einen Wettkampf unternommen habe, dessen Entscheidung schwerlich bei so ungleichen Waffen zum Austrag kommen möchte. So zuvorkommend nun auch Publikum und Kritik den Wiener Künstlern und Künstlerinnen gegenüber sind, es macht sich nichtsdestoweniger nachgerade die Ansicht geltend, daß den betreffenden Gastspielen ein künstlerisch leitender Grundgedanke vielleicht ermangeln, und daß meist nur der „geschäftliche" Gesichtspunkt als eigentlich maßgebend hervortreten dürfte. Wir glauben jedoch, daß die silberne Realität und die künstlerische Idealität sich sehr wohl verbinden ließen. Da Fr. Rettich nämlich ausnahmsweise an der Victoria die Genehmigung erhielt, Trauerspiele vorzuführen, so mußten zur würdigen Vorführung derselben nicht Fr. Rettich allein, sondern noch die Damen Bognar, Wolter, und die HH. Wagner, Sonnenthal, Förster und Lewinsky hinzutreten, sollte man einigermaßen ein Urtheil über Wiens ideale Tragödie empfangen. Mit dem Personal des Victoriatheaters läßt sich nimmermehr ein ernstes Drama darstellen und Fr. Rettich empfindet gewiß schmerzlich die selbstgeschaffenen Leiden ihres Salospiels. — In der Wilhelmstadt hätte sich ebenfalls das „Lustspiel" mit den Damen Gabillon, Kraß, und den HH. La Roche, Beckmann und Baumeister zu vervollständigen, da es doch bei dergleichen Gesammtgastspielen auf harmonischen Abschluß ankömmt. Diese Andeutungen, worauf sich ein künstlerischer wie finanzieller Plan aufbauen ließe, mögen augenblicklich genügen. Die Novitäten: „Der verlorene Sohn", „Nur Excellenz" aber „Die Frauenfreundschaft" haben leider wenig, dagegen der „Winkelschreiber" (Hr. Meixner sehr gut!) und „Der Hauptmann an der Wache" (Hr. Fichtner vorzüglich!) allgemein angesprochen. Sehr zu bedauern ist, daß das bedeutende Talent des Frl. Bognar eine so bescheidene Verwerthung findet; in dem Spiele dieser jungen Künstlerin wohnt eine innerlich seelische Begabung. Die Repetsen: „Dr. Wespe", „Eigensinn" und „Das Lustspiel" erhielten ungetheilten Enthusiasmus. Die Novitäten in der Victoria: „Die Heimkehr", „Die erste Schlacht" erzielten wenig Erfolg, obgleich Fr. Rettich als Gräfin Rosenberg und Fr. von Recoulle gerechten Beifall erntete. Ihre Elisabeth („Essex") bot glänzende Momente. Bei den Gastspielen steigt der Besuch besonders an Sonntagen. Neu: „Das Glöckchen von Innisfare", gesprochen von Fr. Rettich, „Karoline Neuberin" (Fr. Rettich). — Bei Meysel: „Die elegante Emi", „Er schreibt an sich selbst", „Ein gebildeter Hausknecht", „Bandon-Müller", „Die Rose von Puebla". — Bei Wallner: „Bruder Liederlich". — In der Vorstadt: „Richtige Berliner".

pp. **Olmütz.** (Gastspiel der Fr. Grabecker. Kirchenmusik.) Der Stillstand im Musik- und Theaterleben, welcher, wenn man die Militär-Musikproduktionen abrechnet, alle Jahre zur Sommerszeit hier eintritt, wurde heuer unterbrochen durch mehrere Gastvorstellungen der Schauspielerin und Operettensängerin Fr. Grobecker vom ehemaligen Treumann-Theater in Wien. Dieselbe ist an drei Abenden in kleinen Lustspielen, der Operette „Meister Fartunio", sowie in Scenen und Liedervorspielen mit großem Beifalle aufgetreten. Unter den vorgeführten Stücken wurden einige hier zum ersten Male aufgeführt und dieselben erscheinen daher als Novitäten; darunter „Rataplan", „Die weiblichen Drillinge", „Richelieus erster Waffengang". Der Ruf, welchen diese vorzügliche Darstellerin in Wien besitzt und der ihr aus Brünn bei ihren letzten Gastspielen voranging, füllte in den ersten zwei Vorstellungen das durch drei Monate verödete Haus; die dritte Darstellung war schon spärlicher besucht. Alle Rollen fanden in Fr. Grobecker eine würdige Vertreterin, ihr lebendiges, frisches Spiel und die gelungenen Gesangsvorträge entzückten das versammelte Publikum. Leider wurde der Totaleffekt durch die übrige Darstellung, welche viel zu wünschen übrig ließ und durch die theilweise mangelhafte Besetzung beeinträchtiget. Am Schlusse der Woche soll die geschätzte Gastin noch einmal auftreten. — Am verflossenen Sonntage, d. 5. Juli, als dem neuen Festtage der beiden Landespatrone und dem Beginne der taufendjährigen Feier der Einführung des Christenthums in Mähren, kamen in der hiesigen Domkirche zu St. Wenzel größere Kirchenkompositionen zur Aufführung, als gewöhnlich hier zu hören sind; nämlich Preyer's C-Messe nebst Einlagen von Mozart und Mendelsohn. Ein Liebesband, welcher eine starke Besetzung des Chors hindert und auch eine präcise und vollendete Aufführung erschwert, ist die ungeschickte zirkelförmige Bauart der beiden Seitenchöre, worauf die Musiker, von einander getrennt und auf geringen Raum beschränkt, zu thun haben, um den Dirigenten zu sehen und sich seiner Leitung mit Ruhe zu überlassen. Ungeachtet dieser Schwierigkeiten und der geringen für Musikzwecke zur Verfügung stehenden Mittel und Kräfte war die Aufführung eine befriedigende.

F. **Prag.** (Gastspiele. Novitäten.) Die beiden wichtigsten Gastspiele in jüngster Zeit waren in der Oper das der k. preußischen Hofopernsängerin Fr. Harriers-Wippern, im Schauspiele das der Wiener Hofschauspieler, des Frl. Kraß und des Hrn. Baumeister. Fr. Harriers-Wippern trat unter den mißlichsten Opernverhältnissen fünfmal auf und brachte uns vier ihrer besten Leistungen, Margarethe (2 Mal), Pamina, Valentine und Euryanthe. Ueberall bewährte sich die Gastin als Künstlerin im besten Sinne; ihre Hauptaufgabe war stets, eine Gesammtleistung zu bieten, also in Spiel und Gesang die Charakteristik der darzustellenden dramatischen Figur einheitlich zu entwickeln, was ihr namentlich als Margarethe und Euryanthe gelang. Ueberdies gebietet die Gastin über ein Organ von weichem, angenehmem Timbre, das sich nicht so sehr durch Stärke und Intensität, als durch gleiche Fülle des Tones in allen Lagen auszeichnet. Offenbar neigt sie mehr zu lyrischen Partien, denen sie durch ihre treffliche, allem Forciren fremde Gesangstechnik, sowie durch ihr edles maßvolles Spiel vollkommen gerecht wird. Das Publikum würdigte das Talent der Künstlerin auf die glänzendste Weise. Frl. Kraß und Hr. Baumeister gewannen dagegen die Sympathien des Publikums nur langsam, woran besonders ihr mangelhaftes Repertoir die Schuld trug. Sie brachten außer älteren, ziemlich werthlosen Stücken, wie „Der Gold-

bauer", „Die Schule der Verliebten", vier Novitäten, von denen eine einzige Erfolg hatte. Frl. Kraß bot, außer den Leistungen aus ihrer gegenwärtigen Thätigkeit am Burgtheater, auch Reminiscenzen an ihre frühere Wirksamkeit als Gesangssoubrette; im Allgemeinen fanden die letzteren mehr Anklang, und die Begabung des Fräuleins weist auch mehr nach dieser Richtung. Aufgaben wie die Katharina in „Die Widerspänstige" liegen ihr zu hoch und die Gefühlstöne der Broni im „Goldbauer" gelingen ihr weit weniger, als die derbe Komik der Hanne in „Hans und Hanne" oder des Pensionsfräuleins in „Bei Wasser und Brot". Hr. Baumeister schien mit etwas Unlust zu spielen und der nothwendigen Frische zu entbehren, trotzdem gab der tüchtige Darsteller manche schöne Probe seiner Leistungsfähigkeit, besonders als Petruchio und Falken-Toni. Die Anerkennung des meist schwach vertretenen Publikums galt immer nur den Gästen. Eine wirkliche Bereicherung des Repertoirs war nur „Der Hauskspion" von Sigmund Schlesinger, ein zweiaktiges Lustspiel, das sich den besseren Arbeiten dieses Autors anreiht. „Viel Lärm um Nichts" ist der kurze Inhalt dieses Stückes, welches ein etwas ferneliegende Motiv in geschickter Weise durchführt und ohne besondere Länge zu unterhalten weiß. Die beste Figur ist der Untersuchungsrichter Koppe, dessen Zeichnung in scharfen Zügen konsequent ausgeführt ist; Hr. Oberländer schuf daraus eine drastische, durchaus gelungene Leistung. Hr. Baumeister gab den vermeintlichen Verschwörer Dr. Volk in höchst liebenswürdiger Weise, Frl. Kraß das Zwitterwesen des Hauskspions mit richtiger Nüancirung. Der deutsche Dichter ist diesmal gegen den französischen in offenbarem Vortheil; wir meinen Sardou, dessen zweiaktiges Lustspiel mit Gesang „Prinz Conti" gegen den „Hauskspion" sehr zurücktritt. Es ist dies unstreitig ein äußerst schwaches Produkt und machte vollständig Fiasko, wogegen Schlesinger's Stück einen sehr guten Erfolg hatte. „Prinz Conti", dessen Titelrolle Frl. Kraß mit vieler Gewandtheit spielte, enthält die Abenteuer eines höchst aristokratisch erzogenen Prinzen in bürgerlicher Gesellschaft, ohne ein besonders fesselndes Interesse zu erregen. Die andern zwei Novitäten kleineren Umfangs waren: „Alte Flammen", dramatische Scene von Wall und „Hoffen und Harren", Schwank von Grandjean, beide mit mäßigem Erfolg gegeben. Das erstere, ernst gehaltene Stückchen enthält eine einfache Handlung ohne tieferliegende Motive, das andere ist eine etwas gedehnte Scene mit manchen komischen Impromptus.

Kleine Chronik.

Ueber die Thätigkeit des Münchener Hoftheaters entnehmen wir den dortigen „Neuesten Nachrichten" folgende Notizen: Das verflossene Quartal (April — Juni) brachte 72 Vorstellungen, 59 im großen und 13 im kleinen Hause, in jenem 2 außer Abonnement. „Ganze Abrude" bot das Schauspiel 26, die Oper 30; von 42 Schauspiel-Abenden waren also 16 „zerrissene". Man gab 5 Trauerspiele, 9 Schauspiele (darunter 2 Novitäten: „Im Vorzimmer der Exzellenz" nnd „Die Eine weint, die Andre lacht") und 28 Lustspiele (davon 2 Novitäten: „Theuerdank" und „Der Attaché"). Neu einstudirt hat das Lustspiel „Rosenmüller und Finke". An Gästen traten auf: Fr. v. Bulyowsky, Frl. Rautenberg, Hr. Lasser und Hr. Senger. Engagements fanden nicht statt. — Die ernste Oper hatte 13, die leichte 9 Werke auf dem Repertoir; Novitäten gab es gar nicht; neu einstudirt wurde lediglich „Der schwarze Domino". Gäste waren: der Tenorist Hr. Mayer, der Baß-Buffo Hr. Friebel, und die Koloraturſängerin Frl. Deinet. — Das Singspiel war durch 7, das Ballet durch 5 Pieeen vertreten; endlich wurde auch „Das Lied von der Glocke" mit der Lindpainner'schen Musik und mit schönen Bildern ausstaffirt gegeben. — Die angekündigte Vorstellung ward in diesem Vierteljahr niemals am selben Tage abgeändert. — Personalien betreffend ist zu konstatiren, daß Fr. Straßmann während des ganzen Zeitraums krank oder in Rekonvalescenz war und daß das somit (abgesehen von den Kräften zweiten Ranges) nur aus 4 Damen bestehende weibliche Schauspielerpersonal sich demzufolge 6 Mal durch Frl. Denter verstärken mußte; das Uebrige thaten untergeordnete Größen und Gäste. Von den Herren war wieder Hr. Richter, der einzige Regisseur, zugleich der mißbeschäftigte Schauspieler. Dagegen ist anzuerkennen, daß z. B. Frl. Jahn und Fr. Konstanze Dahn gegen früher häufiger beigezogen wurden. Als verkehrt ist zu rügen die Verwendung des Hrn. Lang als Sänger und des Hrn. Heinrich im Schauspiel.

Hackländer ist vom Kaiser Franz Joseph als Besitzer des Ordens der eisernen Krone in den österreichischen Ritterstand erhoben worden.

Mustervorstellungen in Odessa. Direktor Sertmattey in Odessa beabsichtigt, während der Zeit vom 1. Juni bis 1. September nächsten Jahres eine deutsche Gesellschaft zu engagiren, die aus den Koryphäen der deutschen Künstlerwelt bestehen und welche vorzugsweise klassische Stücke zur Vorstellung bringen soll.

Ein Hoftheater in Bamberg. König Otto von Griechenland gedenkt seinen Sitz fortan in Bamberg zu nehmen und hat dem dortigen Theaterdirektor Sulzer, früheren Münchener Hofschauspieler, eine jährliche Subvention zur Herstellung eines guten Theaters zugesagt.

Gounod hat eine neue Oper „Mireille", Text von Mistral und Carré, für die Bühne vollendet. Die Scene ist Spanien. Das Werk soll im nächsten Winter in Paris zur ersten Aufführung kommen.

Ueber die Leistungen des Dresdener Tonkünstlervereins enthält das „Dresdener Journal" den Jahresbericht des Gesammtvorstandes, woraus wir über die Thätigkeit des Vereins eine erfreuliche Uebersicht gewinnen. Die Wirksamkeit erstreckte sich sowohl auf das Hervorziehen mancher vergessener Meister älterer Zeit, als auch auf die Vorführung der Produkte neuesten Ursprungs. So finden wir neben den am häufigsten vertretenen: Beethoven, Mozart und Haydn, auch J. S. Bach, Bonporti, Händel, Telemann und Zelenka berücksichtigt, und von neueren Komponisten u. A. Brahms, Raff und Rubinstein. Der Verein

zählt gegenwärtig 140 ordentliche und 70 außerordentliche Mitglieder.

Theatergespenster in Paris. In den Theatern Duchâtelet und Dejazet in Paris wird das Publikum gegenwärtig durch Erscheinungen von Gespenstern unterhalten, welche ganz wie die Schemen, denen Ulysses im Orkus begegnete, vollkommen wie Lebende aussehn, wandeln, ja selbst sprechen, aber aller Materie entbehren. Im Châtelet-Theater dient ein dem Englischen entnommenes Drama als Rahmen. Beim Aufziehen des Vorhanges schleicht durch eine von mattem Mondschein beleuchtete Waldpartie ein Mörder, plötzlich erhebt sich von einer Moosbank das bleiche Gespenst des von ihm Gemordeten und tritt ihm hohnlachend entgegen. Der anfangs Erschreckte stürzt sich auf die Erscheinung, sein Dolch aber trifft nur leere Luft, und die Spuckgestalt verschwindet, um im nächsten Augenblick wieder sichtbar zu werden. Der Mörder wirft nun ein Beil nach ihr, doch ebenso fruchtlos, wie zuvor, und im nächsten Augenblick tauchen ganze Schaaren ähnlicher in Leintücher gehüllter Gestalten auf, u. s. w.

Ida Pellet †. Die Tochter des ehemaligen Schauspielers und Theaterdirektors Pellet, zuletzt preußische Hofschauspielerin Ida Pellet, ist am 10. Juli in Leipzig, wohin sie behufs eines Gastspieles gekommen war, gestorben. Die junge Künstlerin war vor ungefähr zehn Jahren im Carltheater unter Restroy's Direktion, nachdem sie bereits auf einigen Provinzbühnen (Linz, Preßburg) ihre theatralische Laufbahn begonnen hatte, engagirt worden. Sie wirkte damals im Drama, während der Gastspiele dramatischer Virtuosen, sowie auch in der Posse (u. A. in Kaiser's „Frau Wirthin") sehr verdienstlich mit, konnte jedoch nie eine bedeutende Wirkung erzielen. Daran verhinderte sie immer die eisige Kälte ihrer sonst korrekten Darstellungen, welche übrigens durch eine schöne und imposante Erscheinung unterstützt wurden.

Lokales.

Direktor Salvi beabsichtigt das gegenwärtige Repertoir des Hofoperntheaters größtentheils umzugestalten, daraus alle italienischen Opern zu entfernen, dagegen aber in der deutschen Saison nur deutsche und französische Opern aufzuführen, während die italienische Oper der neuen italienischen Saison aufbehalten sein soll. Nach dem Eintreffen sämmtlicher ersten Sänger soll mit dieser gewiß sehr anerkennenswerthen Neuerung vorgegangen werden. Von Zeit zu Zeit tauchen immer am Spitalsplatze solche löbliche Vorsätze, wie diese dem „Zwischen-Akt" gebrachte Notiz, auf; allein man weiß, wie sie dann ausgeführt werden. Wahrscheinlich ist die Vorführung der Opern: „Lukretia", „Trovatore", „Hernani", und „Belisar" während der ersten zwei Wochen der „deutschen" Saison eine Vorbereitung zu dieser Umgestaltung, und die bevorstehende Wiederaufnahme der „Indra", eines der erbärmlichsten musikalischen Produkte aller Nationen, soll als Einlockgezig dienen für den Weg, den man einzuschlagen gedenkt, um ein gediegenes Repertoir herzustellen.

Fr. Pauli-Markovics eröffnete gestern im Operntheater ihr Gastspiel in David's Oper „Lalla Rookh". — Hr. Wachtel, der erst im Herbst kammen sollte, tritt bereits mit 1. August sein Engagement an, um der Tenoristennoth ein Ende zu machen. Die „Wiener Zeitung" kann kaum Worte finden, um dem Künstler dafür ihren Dank auszusprechen.

Im Theater an der Wien kam gestern ein neues Stück von Kaiser unter Aufstellung eines sogenannten „lebendigen" Theaters zur Aufführung. Es sind nahezu dreißig Jahre, daß die „Räuber" und „Graf Waltron" mit einer derartigen Dekorirung der Bühne dem Direktor Carl bedeutende Summen einbrugen.

Die beiden Berliner Gäste Hr. Hendrichs und Frl. Bergmann, sollen nach in Görner's für Wien neuem Stücke „Ein geadelter Kaufmann" Abschied nehmen. Einem andern Gerüchte zufolge wäre jedoch das Gastspiel wegen des mißlichen pekuniären Erfolges bereits als beendet zu betrachten. Die Aufführung der schon bereits angekündigt gewesenen Novität von Fr. Birch-Pfeiffer „Eine Silvesternacht" dürfte jedenfalls unterbleiben.

Bauernfeld hat, wie die „Presse" schreibt, das Lustspiel „Die Soldaten" von Lenz (der bekanntlich im Wahnsinn starb) umgearbeitet, und dasselbe soll unter dem Titel: „Die Saldatendirne" mit Frl. Gallmeyer in der Titelrolle an der Wien zur Aufführung kommen.

Im Josefstädter Theater bereitet sich, in Folge der ungünstigen Verhältnisse dieser Bühne, eine Direktionskrisis vor. Man spricht davon, daß die Vorstellungen im Thaliatheater abgebrochen werden, und das Josefstädter Theater, einem Phönix gleich, aus der Asche des alten Direktionswesens am 1. Oktober unter neuer, tüchtiger Leitung erstehen werde. Möge sich dieses Gerücht recht bald bewahrheiten! — So weit der „Zwischen-Akt". Obgleich die Nachricht von der Sperrung des Thaliatheaters durch Hrn. Hoffmann als allen Grundes entbehrend bezeichnet wurde, so düfte doch eine Krise bevorstehen. Wenn wie aber recht unterrichtet sind, so wird wohl die ganze Veränderung darin bestehen, daß vom 1. Oktober an der seit Jahren faktische Leiter der Bühne Hr. Pohl auch naminell die Direktion übernehmen wird. Jede Hoffnung auf eine Besserung der Verhältnisse entfällt also von selbst.

A. Langer hat ein den ganzen Abend ausfüllendes Charakterbild unter dem Titel: „Die Schule des Elends" geschrieben, das für die ersten Kräfte der Treumann'schen Gesellschaft berechnet ist und im Spätherbste am Carltheater zur Aufführung kammen soll. — Eine der ersten Novitäten derselben Bühne wird Offenbach's neueste Operette „Signor Fagotti" sein, welche bei ihrer ersten Aufführung in Ems unter persönlicher Leitung des Komponisten sehr gefallen haben soll.

Briefkasten. 12. — 18. Juli: Fr. in Schwerin, !! in Graz. Erhalten. — ♂ in Berlin, F. in Prag: Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 30. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 26. Juli 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Sonntag erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint monatlich eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Der Begriff des Dämonischen. — Ein Gedicht an J. Haydn. — Emanuel Baron d'Astorga. (Schluß.) — Londoner Theaterbericht. — Theater- und Musikzustände in Mähren. — Wiener Theaterbericht: Opernrepertoir, An der Wien („Stein und Stahl"). — Neue Erscheinungen (Schletterer). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Schwerin). — Lokales.

Der Begriff des Dämonischen

mit besonderer Beziehung auf die dramatische Poesie.

Von **H. Th. Rötscher.**

Goethe nennt einmal in den Eckermann'schen Gesprächen das Wesen des Dämonischen, worauf er sehr gern zurück kommt, dasjenige, „was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist". Mit dieser Definition ist ein Wink gegeben, der zu weiterer Entwicklung zu führen wohl geeignet erscheint.

Das Dämonische zeigt sich — und dies möchte wohl seine allgemeinste und darum noch abstrakteste Bestimmung sein — überall, wo sich eine über den Verstand hinausgehende und aller Berechnung sich entziehende Gewalt des Menschen bemächtigt, wo also der Mensch, nur scheinbar frei, im Dienste einer Macht steht, welche sich ihn zum Werkzeug gemacht hat, während er selbst sich aus sich zu bestimmen wähnt. Das Dämonische ist mithin in seiner ursprünglichen Gestalt der Ausdruck menschlicher Leidenschaft in einer vom Individuum noch unterschiedenen Form. Das Dämonische vereinigt daher die Momente des Menschlichen und Uebermenschlichen, es zeigt uns den Menschen gewissermaßen gespalten in zwei Wesen, deren eines der natürliche Mensch, deren anderes der Dämon ist, welcher den ersteren beherrscht. Im weiteren Sinne kann man nun aber jedes das Individuum beherrschende Pathos eine dämonische Macht nennen, weil der Mensch dabei immer an eine höhere Gewalt hingegeben ist. Wenn also Ideen und Empfindungen mit solcher Stärke den Menschen ergreifen, daß er völlig in ihrem Dienste handelt, sich ihnen auf Leben und Tod ergibt, so spricht sich in einem solchen Menschen etwas Dämonisches aus. In dieser Hinsicht sind Antigone und Elektra nicht weniger dämonisch als Julia. Alle drei, wenn auch mit ganz verschiedenem Inhalt erfüllt, sind einer einzigen Gewalt unterthan, die sie gleichsam zu Organen für sich geformt hat, aus denen nur diese einzige Empfindung heraus tönt. Antigone fühlt die Liebe zum Bruder und die Pflicht der Pietät gegen denselben so sehr als ein göttliches Gesetz in sich, daß sie dadurch stark ist, allem menschlichen Verbote zu trotzen. Julia kennt nur die eine Macht der Liebe, welche in ihr über alle andere Rücksicht, über jedes andere Gesetz triumphirt. Beide können nicht anders, als sie thun; es spricht aus ihnen ein Dämon. Aber wir nennen diese Gestalten darum nicht eigentlich dämonische, weil ihr Pathos durchaus als ihre freie Selbstbestimmung erscheint, nicht als eine von ihnen unterschiedene, sie gleichsam unfreiwillig fortreißende Gewalt. Das Handeln dieser Individuen hat den Schein völliger Freiheit, während sich dieselbe in Wahrheit zu einer inneren unabweisbaren Nothwendigkeit aufhebt. Je mehr sich nun Denken, Empfinden, Handeln des Menschen unter der Gestalt einer inneren Nothwendigkeit darbieten, welche also die Wahl einer anderen Richtung

ausschließt, desto entschiedener wird der Mensch unter der Gewalt eines Dämons zu stehen scheinen. In Wahrheit ist dieser Dämon aber die eigne, aus den Tiefen der Seele sich entbindende Kraft, welche den Menschen unterwirft.

Wo das Dämonische waltet, ist die Kollision im Innern schon aufgehoben, denn diese setzt noch den Zwiespalt voraus, und schließt die Wahl zwischen verschiedenen, ja entgegengesetzten Richtungen nicht aus. Im Walten des Dämonischen liegt also der Charakter der Natur-Nothwendigkeit. Wenn der Gedanke der Pflicht den Menschen gegen die Antriebe der Sinnlichkeit bestimmt, wenn er sich dieses Sieges der Sittengesetze, wodurch er die Autonomie des sittlichen Geistes bethätigt, bewußt ist, so erkennen wir hierin nichts Dämonisches, weil ihm eben das wesentliche Kriterium desselben mangelt, daß die den Menschen bestimmende Gewalt die Form einer Naturnothwendigkeit angenommen habe. Das Dämonische schließt daher den Kampf der sittlichen Freiheit mit der Naturgewalt aus; denn in diesem erkennen wir überhaupt den Gegensatz von Natur und Geist in uns. Erliegt der Mensch der ersteren, so haben die sinnlichen Antriebe über die sittliche Freiheit gesiegt, im entgegengesetzten Falle hat der Mensch die Macht der von jedem sinnlichen Antrieb freien Selbstbestimmung bethätigt. Wir befinden uns hier auf durchaus rationalem Gebiet; die letzten Quellen des Handelns sind keine verborgenen Gewalten, welche sich dem Begriffe entziehen. Alles Dämonische schließt dagegen ein Irrationales, Uebermenschliches in sich, denn über die menschliche Natur erhebt sich eine zweite Gewalt, welche die erstere in Fesseln schlägt.

So stellt sich das Dämonische in der alten, wie in der modernen Welt dar, und es bildet einen Grundzug aller großen, die Massen beherrschenden und sie fortreißenden Individuen; denn durch sie spricht gewissermaßen eine unerklärliche, geheimnißvolle Kraft zu uns, von welcher die mit ihr in Berührung gesetzten Menschen elektrisch getroffen werden, indem sie sich einer ihnen unbegreiflichen Gewalt unwillkürlich preis gegeben fühlen. In diesem Sinne waren Cäsar, Cromwell, Friedrich II. und Napoleon nicht minder dämonisch als Luther und Mirabeau. In allen diesen Menschen entwand sich aus dem tiefsten Abgrunde des Geistes gleichsam noch ein zweiter Mensch, der allgewaltige Dämon, der die Gemüther bewältigte, die Geister fortriß und Tausende in willenlose Werkzeuge verwandelte. In allem Dämonischen liegt daher zugleich stets der Begriff einer bis auf einen gewissen Grad bewußtlos zwingend wirkenden Macht. Diese Vorstellung hat aber ihre letzte Wurzel in der Anschauung der unfreiwilligen, übermenschlichen, der Berechnung, wie dem rationellen Maßstab sich entziehenden Gewalt, deren Wirkungen man wohl wahrnimmt, deren letzte Quellen sich aber dem Verstande nicht öffnen. Wer daher das Dämonische wiedergeben will durch die Kunst, sei es durch die Poesie oder durch die Darstellung, der muß durch Intuition in das geheimnißvolle Reich hineingreifen. Hier ist die Schranke der meisten Künstler, eine Schranke, welche selbst höchst begabten, sonst eine schöne Befriedigung gewährenden Künstlernaturen unüberwindlich ist. Das Produziren alles Dämonischen in der Kunst fordert nämlich jene Macht der Phantasie, welche das Uebermenschliche nicht nur auf einen Schlag lebendig anschauen und durchleben, sondern auch durch die Herrschaft über das Material verwirklichen kann. Wir müssen daher dem darstellenden Künstler ebensowohl, wie dem dämonischen Menschen in der Wirklichkeit, die ihn unterjochende übermenschliche Gewalt anfühlen, jene Flamme aus ihm herausschlagen sehen, die den natürlichen Menschen verzehrt hat, um dem Dämon Raum zu geben, der nun zündend über die Gemüther dahin fährt. Solch' eine Gewalt ist durch keine Lehre mittheilbar, sie ist das Geheimniß der geweihtesten Naturen, deren Wirkung auch daher durchaus inkommensurabel ist, weil der Maßstab des Verstandes von ihrer Phantasie unendlich überflügelt wird.

Bis jetzt haben wir aber nur den allgemeinsten und darum noch abstrakten Begriff des Dämonischen berührt. Wir erkannten, daß dasselbe sich überall zeige, wo ein Pathos den Menschen ausschließlich beherrsche und ihn zum Handeln treibe, wo sich also der Mensch als Organ höherer Ideen empfinde und wisse, welche in ihm Fleisch und Blut geworden sind. Aber das Dämonische bietet noch eine besondere Seite dar, welche vorzugsweise dem Begriff unterworfen zu werden verdient. Wir nennen dies das eigentlich Dämonische, das Dämonische par excellence, welches den allgemeinen Begriff desselben, wie wir ihn aufgefaßt haben, noch wesentlich modifizirt. Gehen wir zunächst vom Sprachgebrauche aus, so bezeichnet derselbe mit dem Ausdruck des Dämoni-

schen doch nicht sowohl das sittliche Pathos, das den Menschen ganz zu seinem Organe umformt, nicht die unbedingte Hingebung an eine Idee, selbst wenn diese mit der Stärke einer Naturgewalt auftritt, als vielmehr das furchtbare Walten der finsteren Mächte, der zerstörenden Kräfte in uns. Nur sehr uneigentlich würde man z. B. die Antigone in der alten Tragödie, oder den standhaften Prinzen in der modernen Tragödie als dämonische Naturen bezeichnen, obgleich beide durch ein ausschließendes Pathos getriebene Menschen sind. Beide können nicht anders handeln, als sie eben handeln, beide erscheinen, die eine als das Organ der sie unbedingt beherrschenden Pietät, der andere als das Organ der christlichen Glaubens-Begeisterung. Wer wird ferner die ganz vom Pathos der Liebe erfüllte Julia, die für alle anderen Interessen taub ist, wohl eigentlich dämonisch nennen? und doch ist sie es gewiß in dem Sinne, daß eine höhere Gewalt sie ausschließlich beherrscht! Wohl aber dürfte man sogleich der Zustimmung gewiß sein, wenn man die Phädra als eine dämonische Natur bezeichnete. Hier thut sich also schon für die Vorstellung das eigentlich Dämonische auf.

Dasselbe gilt von ganzen Zeiten in der Geschichte. Es gibt deren, in welchen unbedingt das dämonische Walten vorherrscht, und es sind nicht selten gerade diejenigen, welche wir als Wendepunkte und Verkündigungsepochen einer neuen mächtigen Entwicklung bezeichnen. Das Zeitalter der Reformation, obwohl die Ideen gewiß hier in den Individuen mit einer über menschliche Berechnung hinausliegenden Gewalt auftreten und die Glaubenshelden erfüllen, werden wir nicht vorzugsweise als dämonisch bezeichnen, wohl aber das Zeitalter der sich auflösenden alten Welt und die Zeiten der germanischen Völkergährung bis zu ihrer Konsolidirung zu festeren Verhältnissen. Das spezifisch Dämonische ist daher gerade in Zeiten des Unterganges einer Welt vorzugsweise zu Hause. Wenn die Schranken des Herkommens, der Sitte und des Gesetzes einsinken, wenn die bisher leitenden Prinzipien wankend geworden, wenn überhaupt feste Leitsterne des Handelns erloschen sind, da zeigt sich das eigentlich Dämonische.

Je mehr in einer Zeitepoche Alles noch die Gestalt eines Gährungs-Prozesses hat, in welchem sich das Altgewordene gewaltsam auflöst, ohne daß schon die leitenden Ideen einer neuen Epoche das Panier bilden, um welches sich die Geister schaaren, desto ergiebiger ist der Boden für das eigentlich Dämonische. Auf solchem Boden werden die blind waltenden Kräfte frei, die furchtbaren Leidenschaften entbinden sich, die Aussicht auf die Wiedergeburt einer neuen Ordnung der Dinge ist noch von düstern Wolken verhüllt, die Welt scheint den blinden Gewalten preisgegeben. So ist der Untergang der römischen Welt, so der Gährungsprozeß der furchtbar starken noch ungebändigten germanischen Völker, so das in das Grab steigende Mittelalter, namentlich die wilden Kämpfe der sich aufreibenden großen Geschlechter dämonischer Natur. Nicht minder ist die Epoche des Schreckenssystems in Frankreich diejenige der französischen Revolution, in welcher das Dämonische vorzugsweise waltet. Ueberall tritt uns hier als das Charakteristische, Durchgreifende die Entfesselung gewaltiger Kräfte hervor, welche sich im Empörungszustande gegen alles bisher durch Sitte, Herkommen und Gesetz Geschirmte befindet. Wo wir nun die Entfesselung gewaltiger, zerstörender, über jedes Maß der Berechnung hinausgehender Kräfte erblicken, jenen Empörungszustand gegen Gesetz und Regel, aus dem noch kein festes Ziel der Bewegung auftaucht, da ist die Stätte für das eigentlich Dämonische. Dazu gehört also vorzugsweise die Entfesselung der Kreatürlichkeit, welche uns mit Entsetzen erfüllt, weil wir den Menschen, d. h. ein freies Wesen, Gewalten überantwortet sehen, welche er bändigen soll, die ihn aber beherrschen, ohne daß wir gleichwohl dem Menschen den ganzen Umfang dieser Empörung der finsteren Mächte sittlich zurechnen können. Das spezifisch Dämonische hebt also überall da an, wo der Mensch bis auf einen gewissen Grad unfreiwillig der Kreatürlichkeit überantwortet erscheint, wo sich dasselbe als eine über alle Reflexion hinausliegende Macht ankündigt, welche selbst außerordentliche Kräfte des Geistes in ihren Dienst genommen hat. Daraus folgt, daß das Dämonische mit der großartigen Sphäre, in der es sich zeigt, und mit den Kräften, über welche es gebietet, wächst. Es ist um so poetischer, je furchtbarer es erscheint, d. h. je größer der Schauplatz seiner Wirksamkeit ist, und je riesenhafter die Gewalten sind, welche den Menschen treiben. Denn erst dadurch wird es einerseits der spießbürgerlichen Sphäre, anderseits dem Gebiete moralischer Kollision, d. h. dem Kampfe zwischen Pflicht und sinnlichem Antrieb, entrückt.

(Schluß folgt.)

Ein Gedicht an J. Haydn.

Mitgetheilt von **Ferdinand Pohl.**

In Hrn. v. Karajan's Brochüre „J. Haydn in London 1791 und 1792" (Wien bei Geroid) ist Seite 29 Erwähnung gethan eines Gedichtes, welches Dr. Charles Burney zum Verfasser hat, und das die Ankunft Haydn's in London feiert. Nachdem ich mir schon voriges Jahr sehr viel Mühe gegeben hatte, dasselbe aufzutreiben, ist mir dies nach wiederholtem Suchen endlich im British Museum gelungen. Die erneuerte Veröffentlichung des Gedichtes dürfte wohl von einigem Interesse sein, und in dieser Absicht erlaube ich mir es Ihnen mitzutheilen.

The Monthly Review

or Literary Journal, London MDCCXCI, Vol. V, pag. 223 Verses on the Arrival of the great Musician Haydn in England. 4. pp. 14. 1 S. Payne 1791.

Monthly Catalogue for June 1791.

These lines seem to be the effusions of a true believer in the miraculous powers of Haydn, and of a judge of the rank and merit of other celebrated Musicians. After giving a list of the great masters which the present century has produced, and paying a just tribute of praise to Handel, he says:

„These were the gen'ral fav'rits of their days,
The idols of our hearts, and objects of our praise;
But common made by use, and more by thieves,
(And those who pouring water on their leaves,
B a more humble and less dangerous theft,
Extracted all the spirit that was left,)
Were heard with languor, like an oft-told tale,
Nor longer could o'er drowsiness prevail.
At length great Haydn's new and varied strains
Of habit and indiff'rence broke the chains;
Rous'd to attention the long torpid sense,
With all that pleasing wonder could dispense".

What is said of Haydn's inexhaustible powers of invention, is so just, that no noble and candid musician will think it hyperbolical. His compositions, long before his arrival in this country, had been distinguished by an attention, which we do not remember to have been bestowed on any other instrumental music before: but at the concerts in Hanover Square, where he has presided, his presence seem to have awakened such a degree of enthusiasm in the audience, as almost amounts to frenzy.

„Welcome, great master! to our favour'd isle,
Already partial to thy name and style;
Long may thy fountain of invention run
In streams as rapid as it first begun;
While skill for each fantastic whim provides,
And certain science ev'ry current guides!
Oh, may thy days, from human suff'rings free,
Be blest with glory and felicity.
With full fruition, to a distant hour,
Of all thy magic and creative pow'r!
Blest in thyself, with rectitude of mind,
And blessing, with thy talents, all mankind!"

Dr. Burney lieferte übrigens anonyme Beiträge zu obiger Zeitschrift, und die Art, wie die Verse unter das Messer genommen sind, erlaubt es wohl auch anzunehmen, daß er sich hier gelegentlich selbst recensirt hat, was wenigstens auf eine sehr anständige Art geschehen ist.

Emanuel Baron d'Astorga.

(Schluß.)

So weit wir nach dem uns gestatteten Einblick uns ein Urtheil erlauben dürfen, ist das Stabat mater von dem wunderbaren Hauch der Einfachheit und der tiefen Schwermuth des in der Blüthe seiner Jahre von einem großen Schmerz heimgesuchten Jünglings durchzogen. Es ist für vier Stimmen und Chor eingerichtet und meist in Moll gehalten. So ist die Stimmführung namentlich in dem Terzett für Sopran, Tenor und Baß „O quam tristis" eine eben so klare als ergreifende. Der kleine Mittelsatz „dum videbat" bringt eine gewisse Beruhigung mit sich. Im Ganzen spricht sich darin ein tiefer Schmerz, aber auch eine stille Ergebung in das unvermeidliche Geschick aus. Riehl *) bezeichnet den erschütternden chromatischen Gang der Bässe bei den Worten: pertransivit gladius als das Schwert, welches dem Leben des Vaters auf dem Richtplatz ein Ende machte und auch durch die Seele des Jünglings gegangen war.

Im Ganzen scheint sich Astorga in England nicht wohl gefühlt zu haben, die glühende Seele des phan-

*) Musikalische Charakterköpfe. 1. Band, Seite 26 und 27.

taſtereichen Künſtlers mochte der kalte Hauch des engliſchen Realismus eiſig anwehen. Wir finden ihn dann wieder in Deutſchland, in Prag, Breslau, Wien.

Einige Biographen erwähnen ſeiner Anweſenheit in den drei letztgenannten Städten zur Zeit der Aufführung ſeiner Oper „Daphnis“ *) daſelbſt. Auch ſtimmen ſie in der Angabe überein, daß dieſe im Jahre 1726 vor ſich ging. Es iſt demnach unwahrſcheinlich, namentlich was den Breslauer Aufenthalt betrifft, daß Aſtorga allen Aufführungen beigewohnt. Dagegen unterliegt es keinem Zweifel, daß er dieſe Oper für den Hof von Barcellona verfertigt und daſelbſt unter König Karl III., der in dieſer Stadt ſein Hoflager hielt und eine Kapelle unter der Leitung des Kapellmeiſters Giuſeppe Porſile eingerichtet, der auch auf Aſtorga einigen Einfluß gewonnen, zwiſchen den Jahren 1709 und 1711 perſönlich in Scene gebracht habe. Daraus geht hervor, daß er ſie weder, wie Einige glauben, ſchon im Kloſter Aſtorga, noch wie die Biographie générale von Hoefer ſagt, erſt 1726 komponirte. Näheres von Wien und Prag darüber konnten wir nicht in Erfahrung bringen; man hat gemeint, in Wien ſei ſie nie gegeben worden; dagegen entnehmen wir einer kleinen Broſchüre **), welche überhaupt Intereſſantes über die Zuſtände der Breslauer Oper im 18. Jahrhundert enthält, Folgendes:

„Unter der Leitung des Kapellmeiſters Treu ſtand die Oper bis in die Mitte des Jahres 1727, doch bei manchem Wechſel des Geſchickes. Im Jahr 1726 wurden acht neue Opern gegeben, unter denen die bedeutendſten „La Costanza combattuta in Amore“, von Giovanni Porta, und „Il Dafni“, von Emanuel d'Aſtorga, geweſen. Dieſe letztere Oper iſt beſonders beachtenswerth, da über das Leben ihres Komponiſten, deſſen Stabat mater ſeines hohen Werthes wegen erſt kürzlich erneuert worden iſt, wenig Genaues bekannt geworden. Rochlitz machte zuerſt wieder auf ihn aufmerkſam und bemerkt, „daß jener Komponiſt ein italieniſcher Prinz geweſen, der als Tonſetzer ſich nach ſeinem Geburtsort Aſtorga benannt habe“. Bei Hawkins und Gerber ſteht nun erwähnt, daß er in Breslau 1726 ſein dramatiſches Idyll „Dafni“ aufgeführt habe, was Rochlitz bezweifelt, da Aſtorga nirgends mit ſeiner Kunſt öffentlich aufgetreten ſei. Jene Hiſtoriker haben indeß ihre Nachricht aus guter Quelle, nämlich aus Mattheſon's „Muſikaliſcher Ehrenpforte“ geſchöpft. Das noch exiſtirende Textbuch der Oper beweiſt das Faktum endlich unzweifelhaft. Daß aber Aſtorga ſelbſt in Breslau geweſen, iſt nicht anzunehmen, da an jenem Orte dies nicht verſchwiegen geblieben wäre; vielmehr ſcheint Biont — ebenfalls ein Kompoſiteur — der kurz vorher nach Breslau gekommen war, das Werk mitgebracht zu haben. Um einen Begriff von der Einrichtung der damaligen Singſpiele zu geben, mag der Inhalt jenes Schäferſpiels hier ſtehen: Galathea, Tochter des Alpheus, eines arkadiſchen Schäfers, als Kind von Seeräubern geraubt, war aus dem Meer von dem alten Schäfer Dameta geraubt worden. Dieſer verlobt ſie, als ſie 15 Jahre alt, mit dem Schäfer Filen, der aber Nerina liebt. Galathea liebt den Daphnis und ſtürzt ſich in den Fluß Alpheus, in welchem ihr Vater als Flußgott herrſcht, dieſer ſelbſt errettet ſie, es klärt ſich Alles auf, und man findet, daß Filen ihr Bruder war, worauf ſie den Schäfer Daphnis heirathet“.

Man ſieht die Handlung iſt ziemlich willkürlich zuſammengewürfelt. Der Dichter hielt auch, da zu ſeiner Zeit das Heidenthum und namentlich die antiken Gottheiten vielen frommen Chriſten ein Aergerniß waren, für nöthig zu bemerken: „Die Wörter Schickſal, Gottheiten u. ſ. w. ſind, wie gewöhnlich, nicht des Autors ernſtliche Meinung, ſondern des Poeten Federſcherz“.— Das Stück hat drei „Abhandlungen“ (3 Akte) und ſieben Perſonen, Ballet, aber keinen Chor und ſpielt meiſtens im Walde. Die italieniſchen Verſe ſind ganz leidlich, aber die Ueberſetzung liefert manches Lächerliche. Dies iſt faſt bei allen jenen Opern der Fall. In Treu's Oper „Coriolan“ z. B. heißt es bei einer Scene ſtatt „ein Garten des Konſuls mit Lauben“: „Ein luſtiger Garten des Bürgermeiſters, worin dichtbelaubte Kabinetter befindlich“.

Ueber die letzten Lebensjahre Aſtorga's laſſen uns bis jetzt die Biographen in Zweifel. Er ſoll in einem böhmiſchen Kloſter oder wahrſcheinlicher in einem der großen böhmiſchen Schlöſſer geſtorben ſein. Durch die Verwandtſchaft der Capece's mit angeſehenen böhmiſchen Adelsfamilien läßt ſich dieſes leicht erklären. Die Angabe ſeines Todesjahres iſt verſchieden. Berrmann nennt den 21. Auguſt 1736, die Biographie universelle das Jahr 1755.

*) Dafni „Dramma pastorale per Musica“. Tenuto a Barcellona avanti le loro Maestà Cattoliche. L'anno 1709 alli di .... Giugno. Musica del Barone Astorga.

**) „Die italieniſche Oper in Breslau im Anfange des 18. Jahrhunderts“ von Dr. Auguſt Kahlert.

Außer dem erwähnten „Stabat mater“ und der Oper „Dafni“ wird noch hie und da eines Requiems erwähnt, ohne daß sich dasselbe bis jetzt in einer oder der andern Bibliothek vorgefunden hätte. Die Oper „Dafni“, auch früher im Besitz Hrn. v. Kiesewetter's, welcher sie aus dem Nachlaß eines in Mähren oder Böhmen begüterten Aristokraten erhielt, ist Eigenthum der kaiserlichen Hofbibliothek. Die reichhaltige Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt von früher nur eine seiner Arietten: „Non deggio lagnarmi del Nume“ in D-moll, und aus der Rudolphinischen Sammlung drei Kantaten: 1. „Se in remote contrade“, 2. „Non più guerra, o figlia mia“, 3. „Del Sol cocente.“

Gerber, im neuen Lexikon, führt fünf Kantaten Astorga's mit ihren Eingangsworten an und bemerkt, der Kapellmeister Reichardt habe mehrere derselben besessen. Dies wird auch von Fetis („Biographie des musiciens“) bestätigt. Der Katalog des berühmten Sammlers Abbate Fortunato Santini in Rom zeigt nicht weniger als 54 Kantaten für Sopran und Klavier, 44 Kantaten für Kontralt und Klavier, 10 Duos für 2 Soprane, 1 Arie „Per pietà bel idol mio“. — Es ist derselbe Santini, von dem Mendelssohn in seinen Reisebriefen erzählt, sowie uns Frau von Goethe darüber eine interessante Mittheilung machte, wie sehr er bemüht war Kunstliebenden und Kunstverständigen die Abschriften seiner musikalischen Schätze zukommen zu lassen, welche er dann immer in ein blaues Schnupftuch eingebunden selbst überbrachte. „L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome“, par Wladimir Stassoff, gibt willkommene Daten über Santini's große Verdienste als Sammler und Schatzgräber verborgener und vergessener Musikalien. Bibliotheken und Private schöpften aus diesem Born musikalisches Labsal — und zahllos sind die Bemühungen und Opfer, welche Santini angewandt, um namentlich Palestrina's Werke so vollständig als möglich zusammen zu finden. — Vor einigen Jahren machte der Tod diesem verdienstlichen Wirken ein Ende. Das Schicksal der in ihrer Art einzigen Sammlung ist uns nicht bekannt.

Burney *) spricht sich über Astorga's Kantaten in folgender Weise aus: „The Cantatas of Baron Astorga are much celebrated; yet several that I have lately examined, did not fulfill the expectations excited by his high character and the composition of his elegant and refined Stabat mater. The three best that I have seen, begin: „Quando penso“, „Torna Aprile“, „In questo core“. In these there is expression, grace and science, devoid of pedantry. But late refinements in melody have rendered our ears fastidious and unjust to the simplicity of the last age, however elegant its garb. At some of the closes the Baron's good taste in Singing is very manifest“. Die Biographie générale von Hoefer nennt noch zwei derselben „Clorindo s'io t'amai“ und „Palpitar già sento il core“ und bemerkt ganz kurz: On trouve dans ses cantates de la grace et de la simplicité.

Bertini *) sagt: Gl' Italiani ripongono le sue Cantate al primo rango delle composizioni vocali.

Dennoch ist es eine eigenthümliche Erscheinung, daß sich das Meiste über ihn bei den eben nicht für musikalisch geltenden Engländern findet; immer aber gleicht dieses Volk, wenn auch in verschdenen Kunstrichtungen nicht eben produktiv, einem unermüdlichen Minenarbeiter und fördert das glänzende Erz zu Tage, welches von den verfeinerten Bearbeitern des Kontinents zur Grundlage ihrer Schöpfungen benützt wird. Hawkins **) sagt noch übrigens von ihm: „He excelled altogether in vocal composition, his Cantatas in particular are by the Italians esteemed above all others. He never travelled without a great number of them, and though very short-sighted, was used to sing them, accompanying himself on the harpsichord.

So wunderlich dieses auch klingen mag, so wäre es doch nicht unmöglich, daß sich ein derartiges Reisekonzert, bei der Art und Weise der Reisegelegenheiten in Spanien ganz gut ausführen ließe. Weniger in England, woselbst im 17. und 18. Jahrhundert jeder Reisende sich, wenn auch nicht der Lebensgefahr, so doch einem Arm- oder Beinbruch ausgesetzt sah. — Hawkins beruft sich auch auf das Urtheil Avison's ***) über unseren Künstler:

*) Burney, History of music“, IV. volume, pag. 178.

*) Bertini, Dizionario Storico critico.

**) A general history of the science and practice of music by John Hawkins. London Payne and Johnson 1776.

***) Avison, Essay on musical expression.

„On the third and highest class of composers who have run into this estreme of modulation, are Vinci, Bononcini, Astorga and Pergolese. The frequent delicacy of whose airs is so striking, that we almost forget the defect of harmony under which they often labour. Their faults are lost amidst their excellencies, and the critic of taste is almost tempted to blame his own severity, in censuring compositions, in which he finds charms so powerful and so commanding“.

Alle seine Kompositionen in dieser Art, aus der Epoche seines Aufenthaltes zu Parma, gehören zur einfachen Gattung und haben als Begleitung blos den bezifferten Baß, höchstens mit Zugabe des Streichquartetts. In dieser Art von Satz erreichte er eine Meisterschaft, die nur wenige große Künstler seiner Zeit mit ihm theilen. *)

Ueber sein Aeußeres findet sich nirgends eine nähere Angabe, außer daß ihn Hawkin's short-sighted nennt, Riehl sich ihn blaß und das Haupt mit schwarzen Locken geziert denkt. — Wollten wir nach dem Satz urtheilen, daß eine schöne Seele, wenn auch nicht gerade immer in einem schönen Körper wohne, dennoch in den äußeren Zügen wenigstens den Stempel des Seelenadels trage, der noch, wie bei Astorga, durch einen großen Schmerz eine gewisse Weihe erhielt, so mögen wir uns denselben immerhin mit etwas idealen Farben ausmalen. Weder in Prag, noch in der Wiener kaiserlichen Familienbibliothek, der Bibliothek der Musikfreunde, deren Sammlung 800 Porträts enthält, noch endlich in dem großen Kupferstichkabinet des Erzherzog Albrecht konnten wir ein Bildniß von ihm vorfinden. Möglich, daß in Oxford oder im Kloster Astorga selbst ein günstiges Resultat für Nachforschungen in dieser Richtung zu erzielen wäre, so wie es uns leider nicht gelang aus den Prager oder Wiener Bibliotheken die in Walther's „Musikalischem Lexikon“ (1732) angegebene Quelle über ihn: Mattheson's Musikalische Ehrenpforte, „Gloria musica“, uns als Beihilfe zu verschaffen, was wir um so mehr bedauern, da Mattheson's originelle Weise, über welche sich in Burney's „Musikalischer Reise“ **) einige ergötzliche Berichte vorfinden, einen großen Reiz ausübt, und wir gern auch seine Auffassung dem geehrten Leser mitgetheilt hätten.

Wir schließen mit dem Wunsch, es möchten diese flüchtigen, mangelhaften Berichte wenigstens in unserem musikliebenden und musiktreibenden Wien, welches namentlich in den letzten Jahren sich auf so erfreuliche Weise einem ernsteren Geschmack in dieser Richtung zuneigte — wir verweisen auf das Wirken der Singakademie und mehrerer Kirchenchöre — dazu beitragen, eine neue Aufführung von Astorga's „Stabat mater“ anzuregen, da es weder an unternehmungsfähigen, noch an ausübenden Kräften dazu fehlt.

Hat man mit dem Bekanntmachen einer Komposition dieses Meisters erst den Weg gebahnt, dann sähe sich vielleicht Mancher bewogen, auch seinen andern Werken mit Eifer nachzuforschen, welche sich gewiß als willkommene Zierde in unsern musik-historischen Konzerten bewähren würden.

Möge es ferner spätern Sammlern gelingen, Eingehenderes über den nur halb aus seinem geheimnißvollen Dunkel erweckten Emanuel Capece zu entdecken.

*) Berrmann, Biographisches Lexikon.

**) Karl Burney's: „Des Musikdoktors Tagebuch seiner musikalischen Reisen“ (Hamburg 1773, bei Bode); der zweite Band des genannten Werkes ist mit folgender Widmung auf dem Titelblatte versehen: „Dem Magnifico wohlgeborenen und hochgelahrten Herrn Herrn Jakob Schuback, J. U. D., der kaiserlichen freien Reichsstadt Hamburg hochbetrautem Syndico, meinem hochzuehrenden Herrn und hochgeneigten Freunde“.

Londoner Theaterbericht.

Bühnenverfall. „Der Sträfling auf Urlaub“. Fechter.

W. Th.— Es sind hier gegenwärtig 27 Theater offen und alle mehr oder weniger besucht. Man wäre versucht, daraus auf einen sehr blühenden Stand der Kunst zu schließen, wären nicht andere Zahlen geeignet, uns weniger sanguinisch zu machen. Es sind nämlich beinahe 3000 Personen erforderlich, um die abendlichen Aufführungen herzustellen, und doch beläuft sich die Zahl der Theaterbesuchenden auf nicht über 7000 abendlich. Wir haben hier das staunenswerthe Resultat, daß für je zwei, die vor der Bühne sitzen und bezahlen, einer hinter dem Vorhang bezahlt werden muß. Nach Abzug der beiden Opernhäuser, deren Geschäfte, der freiwilligen Beiträge der Kunstfreunde halber, die

— Ein witziger Kopf schrieb auf das erste weiße Blatt des Buches:

„Um reich zu machen, viel der Pfunde zu verzehren,
Um deretwillen wir nicht eben Britten wären,
Kommt er geflogen wie ein Pfeil;
Reist rüstig unter uns, hört Alles was zu hören
Auf allen Straßen ist; hört Meister, lispelt Lehren,
Denkt, schreibet, tadelt, lobt, und Alles in der Eil!“ —

ähnlich den deutſchen Höfen nicht ſelten reichliche Hilfe gewähren, nicht rein finanzieller Natur ſind, bleiben 25 Theater mit 5000 abendlichen Beſuchern. Dabei wird durchſchnittlich kein großer Gewinn gemacht und für einen Direktor, der ſich wie Kean oder Phelps mit einem realiſirten Vermögen zurückzieht, gibt es mehrere, die ein oder mehrere Vermögen einbüßen, wie die Beiſpiele von Lumley, Smith, Matthews und Anderen genügend beweiſen. Dieſe Umſtände haben indeſſen auf einige unternehmende Perſonen ſo wenig abſchreckend gewirkt, daß ſie ſich zu einer Geſellſchaft zum Bau und zur Führung eines neuen, in Haymarket zu errichtenden Theaters vereinigt haben. Dasſelbe iſt ſchon im Bau begriffen, und wenn es die Hälfte der darüber gemachten Verſprechungen erfüllt, wird es ein ganz hübſches und angenehmes Theater ſein. Als Hauseigenthum betrachtet, dürfte es auch ganz rentabel ausfallen, da in der That die hieſigen Theater, als vermiethbares Eigenthum, ſehr hohe Zinſen, bis zu fünfzehn Prozent eintragen. Als Bühneninſtitut indeß kann es den gegenwärtigen Zuſtand der Verwirrung nur vermehren, wenn nicht beſondere Anſtalten zur Herſtellung des Dramas mit der Herſtellung des Gebäudes Hand in Hand gehen. Mit dem Ausdruck „Herſtellung des Dramas“ meinen wir nun nicht etwa die Darſtellung alter und klaſſiſcher Tragödien unter dem Namen von „Revivals“, deren ſich Kean und Phelps zu guten Spekulationen bedienten, nachdem ſchon Macready, Young, Henderſon und Kemble durch dieſelbe Aufmerkſamkeit auf hiſtoriſche Umſtände und Koſtüme goldenes Lob geerntet hatten, ſondern wir meinen damit die Herſtellung oder Heilung des dramatiſchen Geſchmacks, der gegenwärtig an der Krankheit der Burleske ſchwer danieder liegt. Burleske, was ſie auch anderwärts ſein mag, iſt hier zu Lande ſtets eine Travestie mit dem Charakter der auffallenden Gemeinheit. Abſcheulich anzuſehen, wie Menſchenblattern, die edlen Empfindungen abſtumpfend, wie Lähmung, das tiefſte Laſter zum Komiſchen erhöhend, wie Wahnwitz, ohne Schönheit, Menſchengefühl oder Humor — ein ſolches Scheuſal iſt die engliſche Burleske. Alle Gebildeten fühlen und bedauern die Exiſtenz der Verzerrung, die dazu im Kleide der hiſtoriſchen Umſtände, ganz wie die Revivals, einhergeht. Allein die bisherigen Heilmittel ſind ohne dauernden Erfolg geweſen; immer brach das Elend wieder von neuem aus. Es wird wohl, wie die Aerzte von den zymotiſchen Krankheiten ſagen, der Gährungsſtoff erſchöpft ſein müſſen, ehe unſer Zeitalter die Empfänglichkeit für die Krankheit verliert.

Das Impfen guter Lehren in junge Häute iſt indeſſen nicht ohne allen Erfolg geblieben. Wir ſelbſt haben Jahre lang daran arbeiten helfen, die Roheit von der Bühne zu treiben. Erſt jetzt haben wir davon den erſten Erfolg gefühlt. Das Olympiſche Theater, auf dem uns noch vor wenigen Jahren der ausgezeichnete Komiker Robſon mit einer Travestie des Shylock bekümmerte, wobei uns war wie ihm:

„When on the Rialto I ſelt your real toe!“

dieſes ſelbige Olympikum iſt zum hausbackenſten engliſchen Drama übergegangen.

Der Titel des Stückes iſt:‘ „Der Sträfling auf Urlaub“, ſein Verfaſſer Tom Taylor. Daß dieſer Komödienſchreiber ſich zum Drama gewendet hat, welches er vorher nie verſucht, iſt ein nicht minder bedeutungsvolles Zeichen, als die Erſcheinung eines Schauſpiels mit tragiſchem Ende auf den Brettern des Olympiſchen Theaters. Wir haben ein Recht „Sieg“ zu ſchreien, denn auch an dieſem Reſultate haben wir unſeren kleinen Antheil. Wir haben geholfen, die letzte Komödie des Hrn. Tom Taylor „Der Räuber und ſein Banquier“, welche das Lyceum-Theater vor etwa zwei Jahren zum Schießen brachte, auszuziſchen. Des Hrn. Taylor neueſter Verſuch ſoll dagegen unſern herzlichen Beiſtand haben.

Vor dem „Räuber und ſein Banquier“ hatte Taylor die „Ueberland-Route“ verfaßt, eine Komödie, die auf dem Haymarket-Theater über zweihundert Aufführungen erlebte. Wir hatten damals in einer langen Kritik die Erſchöpfung des Hrn. Taylor dargelegt und gezeigt, daß er auf's Verwirren bedacht ſei, da er wohl fühle, daß er nicht mehr befriedigen könne. Sie werden uns vielleicht danken, daß wir Ihnen den Druck und Ihren Leſern das Leſen dieſer mühevollen Kritik erſpart haben. Den Dank wollen wir auch annehmen, unter der Bedingung, daß Sie uns, wie ſeine Hörer einſt den „Herren Urian“, zum Weitererzählen aufmuntern.

Alſo „Der Sträfling auf Urlaub“ iſt der Titel des neuen Dramas, das einen aus dem niedern Volksleben genommenen Gegenſtand behandelt. Ein Mann wird etwas unſchuldigerweiſe in eine Fälſchung verwickelt und vom Gericht zur Transportation verurtheilt. Da er ſich im Gefängniß gut aufführt, erhält er bald einen Urlaubsſchein und damit ſeine bedingte Freiheit. Er ſucht und findet eine Stelle als Austräger in einer

Bank. Als hier Einbruch verübt wird, fängt er den Dieb und rettet das Eigenthum seines Herrn. Der Dieb ist jedoch ebenfalls ein Sträfling auf Urlaub, und da er nun aus Rache die Geschichte des Heiden verräth, verliert derselbe seine Stelle. Weil ihn die Gefährten des Diebes überall verfolgen und er nirgends einen Lebensunterhalt gewinnen kann, so beschließt er sich diese Elenden dadurch vom Halse zu schaffen, daß er auf ihre wiederholten Vorschläge zu gemeinsamen Verbrechen scheinbar eingeht, sie jedoch an die Polizei verräth. Die Uebelthäter werden auch auf der That ertappt und gefangen, aber erst nachdem einer derselben dem Heiden eine Wunde beigebracht hat, die seinen Tod herbeiführt, worauf der Vorhang fällt.

Ein solcher Gegenstand konnte bisher nur auf dem südlichen Ufer der Themse aufgeführt werden, wo viele Zuschauer an der niedersten Diebs-Romantik Gefallen fanden. Daß dem Plebs gefälschte Noten, Handschlösser, geheime Polizei, Einbruchsscenen und Urlaubs-Scheine für Diebe Aufregung gewährten, war sicher; daß auch eine fashionable Gesellschaft, wie die des Olympischen Theaters, solche starke Kost verdauen könne, hat das Experiment des Hrn. Taylor bewiesen. Diese Gesellschaft war des rein komischen oder burlesken Elementes jedenfalls müde und brauchte Cavlar zur Herstellung eines gewissen Grades von Geschmack. Die Kunst des Autors hat den Gegenstand annehmlich gemacht, und aus Situationen und Charakteren ein gemischtes Interesse erzeugt, das die Zuschauer durch die vier Akte des 3¼ Stunden dauernden Stückes nicht verläßt. Als Zeichen einer beginnenden Aenderung der Tendenz der hiesigen dramatischen Bühne verdient die Produktion und Aufnahme des „Sträflings auf Urlaub“ die Beachtung der Theaterfreunde.

Unter den Versuchen zur Verbesserung des Dramas müssen wir zunächst der Bemühungen des Hrn. Fechter, eines Deutschen aus Frankreich mit französischer Erziehung, gedenken. Derselbe debütirte vor einigen Jahren als Hamlet im Prinzeß' Theater, und da er die Goethe'sche Auffassung dieses Charakters den Engländern vielleicht zum ersten Male vorführte, erregte er einige Sensation. „Hamlet“ wurde während vieler Monate wöchentlich dreimal aufgeführt, und der Andrang zu den Orchestra-Stalls oder Sperrsitzen war so bedeutend, daß der größte Theil des Parterre's in Stalls verwandelt werden mußte, eine sehr auffällige Aenderung, da alle übrigen Theater nur zwei Reihen Stalls enthalten. Anfangs gefiel uns Hr. Fechter durch seine Sorgfalt und Mimik, denen jedoch ein französischer Ton der Aussprache und viele falsche Längen und Kürzen, die er leicht hätte vermeiden können, Abbruch thaten. Gegen Ende der Aufführungen hörten wir Hrn. Fechter wieder und fanden, daß die häufige Wiederholung ihn außerordentlich verschlechtert hatte. Er ging nun zum Othello über und, um das Publikum an sich zu fesseln, zeigte er ihm seine Geheimnisse, indem er eine „Aufführungs-Ausgabe“ veröffentlichte, die das ganze Programm seiner Handlungs- und Redeweise bis in's geringste Detail verzeichnet enthielt. Wir waren entsetzt über die Charlatanerie. Sie enthielt z. B. folgende Anweisung: „Othello sieht Jago an mit dem Lächeln einer Hyäne“! Es gibt eine lachende Hyäne, und wir haben oft genug nicht ohne Grauen das eigenthümliche Bellen dieses Thieres gehört. Aber die Mimik des Lächelns ist noch in keinem Hyänen-Angesicht bemerkt worden! Von derartigen unnatürlichen Uebertreibungen strotzte nun diese Ausgabe des „Othello“. Das lachende, geiehrtfeinwollende und doch so unwissende Publikum ging, sah wie Hr. Fechter als Othello den Jago „mit dem Lächeln einer Hyäne“, genau wie im Programme, ansah, wie Desdemona erst erdrosselt und dann erstochen ward, genau wie im Programme, und ging befriedigt, oder vielmehr durch Pedanterie einerseits und Charlatanerie anderseits verdummt nach Hause. Wir verschmähten es, einer solchen Entwürdigung Shakespeare's beizuwohnen. Ein Theaterfreund gab bald darauf seiner Indignation Raum in einer Vorlesung, die er unter dem Titel: „Othello à la Fechter“ anzeigte. Dies half die Charlatanerie bald zu Ende zu bringen.

Fechter warf sich dann auf das einfache Drama ohne besondere Charlatanerie, wozu er, wie aus mehreren Darstellungen hervorging, nicht ohne Talent war. Er übernahm das Lyceum-Theater als einziger Direktor und brachte ein aus dem Französischen herübergeholtes Stück mit dem Titel: „Des Herzog's Motto“, in welchem er selbst den abenteuerlichen Helden und Beschützer der Heidin spielte, in Zug. Dasselbe hat jetzt schon über 120 Aufführungen durchgemacht und kann noch zwei oder drei Monate dauern. Wenn indessen Hr. Fechter sich auch fernerhin auf Zugstücke beschränken und keine Abwechslung der Dramen erfolgen lassen wird, so können wir seinen Versuch, das Drama herzustellen, als verfehlt bezeichnen. Auch sich selbst wird er damit so viel Schaden thun, wie sich andere Direktoren bereits zugefügt haben. Denn ist kein Zugstück vorhanden, so

stehen die Theater leer, und nur selten ist es erlebt worden, daß ein Theater mehr als ein Zugstück in zwei oder drei Jahren besessen hat.

(Schluß folgt.)

Theater und Musikzustände in Mähren.

Halbjährige Uebersicht.

pp. — Die Leistungen im Gebiete der Musik und dramatischen Kunst, wie dieselben in einer ganzen Provinz in einem bestimmten Zeitraume sich geltend machen, richtig zu beurtheilen, das Tüchtige, Anerkennenswerthe hervorzuheben und zu würdigen, das Fehlerhafte, Schlechte, Tadelnswerthe beim wahren Namen zu nennen, unterliegt großen Schwierigkeiten, weil der Berichterstatter nicht gleichzeitig an mehreren Orten anwesend sein kann und sich daher in seinem Urtheile auf fremde Anschauungen verlassen muß. Manche Kritik der Provinzialblätter berücksichtigt besondere Verhältnisse und Nebenumstände und erscheint in verschiedenen Richtungen bald zu streng, bald zu nachsichtig; manche Beurtheilung folgt zu sehr der Privat-Einbildung, dem subjektiven Eindrucke, ohne sich um das allgemeine Urtheil zu kümmern. Das Richtige und Wahre scheint erst dann gefunden zu sein, wenn über eine Leistung, ein Streben von mehreren Seiten übereinstimmend entweder Anerkennung oder Tadel ausgesprochen wird. Daß eine wirklich bemerkenswerthe Erscheinung im Kunstgebiete nicht in die Oeffentlichkeit dringt und spurlos verschwindet, gehört bei der gegenwärtigen Ausbildung der Journalistik gewiß zu den Seltenheiten. Die größeren in den Hauptstädten erscheinenden Blätter ungerechnet, besitzt fast jede bedeutendere Stadt Lokalblätter und periodische Druckschriften oder wenigstens einen Korrespondenten für die Hauptprovinz-Blätter. Die Theater- und Musikzustände in den Hauptstädten Brünn und Olmütz werden in den „Recensionen“ eingehend beleuchtet; weniger kann dies wegen Mangel an Stoff der Fall sein in den übrigen Städten des Landes Mähren, und doch gehört zu einer Totalübersicht, zur richtigen Auffassung der Gesammtleistungen in diesen Kunstzweigen auch die Berücksichtigung der übrigen kleinen Städte des Landes. Der nachfolgende Bericht, entnommen den mährischen Provinzblättern, insbesondere der „Brünner Zeitung“ und dem „Mährischen Korrespondenten“, zieht in das Bereich seiner Erörterung in der Periode vom Beginne des Jahres 1863 bis gegenwärtig die Theater- und Musikzustände, insoweit diese nicht schon in einzelnen Nummern der „Recensionen“ besprochen und beurtheilt worden sind. *)

Der Musikverein in Brünn hat im Laufe dieses Jahres eine erfreuliche Thätigkeit entwickelt. Musikfreunde haben sich gefunden, welche durch werthvolle Geschenke den Verein unterstützten; namentlich muß hervorgehoben werden, daß die Kunsthandlung Spina in Wien dem Musikvereine die unentgeltliche Ueberlassung aller bedeutenden Verlagswerke zugesichert hat. Ein Organisationsplan der Musikschule ist im Werke, während schon gegenwärtig der Pflege des weiblichen Chorgesanges eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet worden ist. Ungeachtet aller dieser günstigen Umstände ist die Lebensfähigkeit des Musikvereins noch nicht außer allem Zweifel.

Die Wirksamkeit des Brünner Männergesangvereins war eine thätige und mit dem Streben nach möglichster Vervollkommnung verbunden. Die Wahl der Vortragsstücke bei den öffentlichen Produktionen, sowie die Zusammenstellung der Programme gaben Zeugniß des Fortschrittes. Durch die beabsichtigte Theilnahme des Vereins an dem heuer in Schönberg stattfindenden Sängerfeste dürfte der Verein gleiche ehrenvolle Anerkennung erwerben, wie sie ihm im verflossenen Jahre bei den Sängerfesten in Troppau, Iglau und Wien zu Theil geworden ist. In dem Baßsänger Hrn. Schwarz, ehemaligen Zögling des Wiener Konservatoriums, besitzt der Verein ein hervorragendes Mitglied.

Die Produktionen der Brünner Beseda erfreuten sich eines zahlreichen Besuches. Die unter der Leitung des Chorregenten und Komponisten P. Křižkowsky zur Aufführung gelangten Chöre waren gut geschult und zeichneten sich durch die Zahl und Kraft der Stimmen vortheilhaft aus. Die Kompositionen des Hrn. Křižkowsky werden als effektvoll und gelungen geschildert. Bei der am 5. Februar stattgefundenen Beseda war Professor Förchtgott, ein geborner Mährer, aus Wien anwesend und elektrisirte das Auditorium mit seiner metallkräftigen Baritonstimme und seinem trefflichen Vortrage.

Die Theater- und Musikzustände in Olmütz sind bereits ausführlich besprochen. **) und es wäre nur zu wünschen, daß die hier bestehende zersplitterte Musik-

*) Nr. 10, 12, 15, 17 und 23 der „Recensionen“ d. J.

**) Nr. 2, 4, 9, 10, 13, 17 und 23.

thätigkeit in einer kräftigen Hand vereinigt werde, um ein mehr einheitliches Wirken im wahren Interesse der Kunst zu Stande zu bringen.

Zur Vervollständigung des Berichtes über die Theaterzustände in Mähren scheint nothwendig noch die Frage wegen Errichtung eines böhmischen Theaters zu erwähnen, welche unlängst im „Moravan“ (Nr. 76), einem in Olmütz erscheinenden, die Interessen der slawischen Bevölkerung Mährens vertretenden Blatte, in Anregung gebracht worden ist. Nach der daselbst aufgestellten Ansicht ist das Theater eines der wichtigsten Kulturmittel der Nationalität, und es sollte einstweilen das Streben dahin gerichtet sein, daß in den beiden Hauptstädten Brünn und Olmütz wenigstens an Sonn- und Feiertagen böhmische Theatervorstellungen entweder von Fachschauspielern oder von Dilettanten gegeben werden. Die Bemühungen, Schauspiele und Opern in böhmischer Sprache zur Aufführung zu bringen, sind nicht mehr neu; schon in früheren Jahren wurden Versuche unternommen; diese Vorstellungen waren jedoch nur ephemere Erscheinungen auf der Bühne und erhielten sich nur kurze Zeit.

Im Jahre 1815, 1835, 1838 und 1840 wurden in Brünn Vorstellungen dramatischer Werke in böhmischer Sprache veranstaltet. *) Es fanden sich wohl Zuhörer aus allen Ständen, namentlich zeichneten sich die in der zweiten Hälfte des Jahres 1838 durch die Mitglieder der Theatergesellschaft in den Nachmittagsstunden jeden Sonntags zur Aufführung gelangten Vorstellungen aus; sie waren jedoch mehr Kassamittel und wirkten kaum auf die Ausbildung und Hebung der böhmischen dramatischen Poesie. Die im Jahre 1852 von der Pokorny'schen Gesellschaft gegebenen böhmischen Vorstellungen fanden, obwohl sich die Leistungen auszeichneten, nur ein Galerie-Publikum, die Logen und das Parterre waren leer. In der Saison des Jahres 1843 fand die Vorführung von Dramen in böhmischer Sprache an der Olmützer Bühne zwar Anklang, doch kam es in späterer Zeit nicht mehr zu einer Fortsetzung dieses Versuches.

Nach diesen nicht sehr erfreulichen Erfahrungen dürfte bis zur Gründung eines böhmischen Nationaltheaters noch Zeit verstreichen und noch manche Schwierigkeit zu überwinden, das gröbste Hinderniß gegen das in Rede stehende Unternehmen jedoch in dem Mange an geeigneten Kräften zur würdigen Aufführung von dramatischen Werken zu suchen sein.

Ueber die Theaterzustände in Iglau, nächst Brünn der bevölkertsten Stadt Mährens, sind keine bemerkenswerthen Momente im heurigen Jahre zu registriren. Der Schauspieldirektor Wessely beabsichtigte in der Fastenzeit das Theater zu eröffnen, es kam jedoch nicht zur Ausführung dieses Vorhabens. Die unzweckmäßige Bauart des Theatergebäudes, welches den Aufenthalt bei rauher Witterung, bei scharfer Kälte und Näße selbst dem eifrigsten Theaterbesucher unleidlich macht, bildet eine der ersten Ursachen der mangelhaften Theilnahme für Theaterunterhaltungen. Später wurde das Gesuch des Direktors Wauer aus Znaim, ihm das städtische Theater für die Sommermonate zu überlassen, mit der Motivirung abgewiesen, daß nach Ostern mehrere Wohlthätigkeits-Vorstellungen stattfinden sollen, und das Theater demnach nicht zur Verfügung stehe. Das Schauspielhaus blieb daher, einzelne Gelegenheiten abgerechnet, leer und unbenützt stehen und wird erst im Monate Oktober d. J. unter der Leitung des neu ernannten Direktors Ziegler wieder eröffnet werden. Man hofft, daß, weil ein Jahr gar kein und vorher kein gutes Schauspiel in Iglau war, das Publikum nach so langem Stillstande animirter sein wird.

Der Männergesangverein in Iglau hat im heurigen Jahre in Folge seiner umsichtigen und taktvollen Leitung viele Sympathien beim Publikum errungen. Gleich im Beginne des Jahres wurde eine Abänderung der Vereinsstatuten in der Richtung beschlossen, daß die ausübenden Mitglieder gegenüber dem unterstützenden Publikum eine unabhängigere, selbständigere Stellung erlangen, dem letzteren dagegen die Betheiligung an den Vereins-Interessen unter gewissen Modifikationen eingeräumt werde.

Wie die Theaterzustände in Znaim beschaffen waren, läßt sich daraus entnehmen, daß bei der Vorstellung am 17. Jänner vom Publikum nur sechzehn Personen sich einfanden. Die Direktion hat durch ihre Leidenschaftlichkeit, durch ihr rücksichtsloses Benehmen, sowie durch Mangel an Takt im Publikum einen Sturm von Entrüstung heraufbeschworen. Am 16. Februar trat Miller von der Direktion des Znaimer Theaters ab, und der Gemeinderath übertrug selbe dem Schauspieler Wauer für dieses und das künftige Jahr, von der Ansicht ausgehend, daß im Konkurswege nicht

*) Geschichte des Theaters in Mähren und österreichisch Schlesien von Christian d'Elvert, Seite 126, 128, 130, 135 und 149.

immer die besten Direktoren zu erlangen sind. Die Theaterleitung unter Wauer erwarb sich die Sympathien des Publikums und auch volle Häuser das Repertoir wird als ein gutes und reichhaltiges bezeichnet.

Die Produktionen des Znaimer Musikvereins im heurigen Jahre gaben Zeugniß von Eifer und Fleiß. In der Regel befriedigte das Programm sowohl den Kenner und Fachmann, als auch den Laien. Als ein besonderes Verdienst wird dem Musikvereine angerechnet, daß ungeachtet der vielen, in lokalen Verhältnissen gelegenen Schwierigkeiten derselbe die eigentliche Aufgabe eines Musikvereins nicht aus den Augen ließ und das Auffassen des wahrhaft Schönen durch Aufführung bedeutenderer Tonwerke größeren Kreisen zugänglich machte.

Außer in den genannten machte sich noch in folgenden Städten Mährens eine ziemliche Thätigkeit auf dem Gebiete der musikalischen oder dramatischen Kunst bemerkbar. In Mischau, einem Städtchen an der Brünn-Olmützer Hauptstraße wurde durch die Energie und Opferwilligkeit des Landtagsabgeordneten Dr. Josef Adamezik ein Musik- und Gesangverein in's Leben gerufen.

In Proßnitz hat sich ein slavischer Gesangverein gebildet, welcher heuer die oberbehördliche Bestätigung erhalten hat. Nebst dem Gesangverein besteht hier schon seit Jahren ein Musikverein.

In dem Städtchen Eibenschitz vereinigte sich eine Gesellschaft von Dilettanten zu dem Zwecke, um theatralische Vorstellungen theils in deutscher, theils in slavischer Sprache zu veranstalten. Unter den übrigen in Mähren bestehenden Gesangvereinen verdient jener von Schönberg erwähnt zu werden, welcher auf den 15. und 16. August d. J. ein Gesang- und Fahnenweihfest angekündigt hat. Zu diesem Feste sind viele Vorbereitungen getroffen worden, und demselben soll nach der Absicht des Vereins die größtmöglichste Ausdehnung gegeben werden.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

10. — 23. Juli: „Hernani". — „Der verliebte Teufel". — „Robert der Teufel". — „Lukrezia Borgia". — „Gräfin Egmont", 2 Mal (ein Mal eingeschoben statt der „Jüdin", wegen Unpäßlichkeit des Frl. Destinn). — „Fidelio". — „Belisar". — „Monte Christo". — „Lalla Rookh". — „Der Troubadour". — „Eine Sylphide in Peking". — „Die Hugenotten". — „Das Nachtlager in Granada" (statt der „Jüdin" wegen Unpäßlichkeit der Fr. Fabbri-Mulder eingeschoben). — Fr. Fabbri-Mulder als Gast: Elvira, Lukrezia, Leonore. Fr. Pauli-Markovits als Gast: Mirza, Königin Margaretha.

Φ.— Die Damen Dustmann, Liebhart und Wildauer, die HH. Ander, Beck und Draxler genießen noch immer ihren Urlaub. Indessen führt uns Hr. Salvi zwei Gäste vor; nicht aber hier noch unbekannte Künstlerinnen, deren Vorführung belebend und erfrischend auf Repertoir und Publikum einwirken, oder deren Engagement für die Zukunft ein Gewinn sein könnte, nein, Hr. Salvi will uns nicht verwöhnen und will in uns die Sehnsucht nach unsern heimischen Nachtigallen wach erhalten; er läßt zwei mittelmäßige Sängerinnen gastiren, welche bereits in der vorigen Saison über den Rang, den sie in der Kunstwelt einnehmen, Niemand in Zweifel gelassen haben.

Wir haben Fr. Ilka Pauli-Markowits in den „Hugenotten" nicht gehört, als Mirza in „Lalla Rookh" zeigte sie, außer einem hübschen Stakkato, eine noch ziemlich mangelhafte Koloratur. Die Stimme ist nicht groß, aber klangvoll, der Ansatz oft fehlerhaft, die Intonation nicht immer rein. Die Prosa wurde undeutlich und mit halb ungarischen, halb wienerischen Anklängen gesprochen. Daß die Rolle nicht nur gesungen und gesprochen, sondern auch gespielt werden soll, scheint Fr. Markovits nicht zu ahnen.

Hr. Schmid allein brachte durch seine herrliche Stimme und durch den schwungvollen Vortrag seiner Arie ein momentanes Leben in diese einschläfernde Mondscheinmusik.

An der Wien.

18. Juli, zum ersten Male: „Stein und Stahl", Charakterbild mit Gesang und Tanz in 3 Akten von Friedrich Kaiser. Musik von Müller. Dekorationen „mit lebendem Theater", arrangirt von Grünfeld.

Φ. — Hr. Kaiser ist Kommunist oder hat zum mindesten über das Dein und Mein sehr lage Begriffe. Er geht im Garten seiner Nachbarn spazieren, pflückt

dort ohne weitere Anfrage die Blumen, welche ihm behagen, bindet davon mit kundiger Hand einen Strauß, und verkauft diesen als sein Eigenthum. Mit welchem Worte bezeichnet man wohl eine solche Handlungsweise? Und es handelt sich hier keineswegs um die bloße Benützung einer „Idee“, oder um eine entfernte Aehnlichkeit oder Nachbildung, nein, Hr. Kaiser hat ganz einfach Otto Ludwig's Novelle „Heiterethei“ dramatisirt, so wie z. B. Fr. Birch-Pfeiffer die „Jane Eyre“ der Currer-Bell oder die „Kleine Fadet“ der George Sand dramatisirt hat. Er folgte nicht nur der eigentlichen Handlung Schritt für Schritt, sondern behielt auch die meisten Episoden bei. Ja ganze Stellen im Dialog sind beinahe wörtlich abgeschrieben, und das so wirksame „Denn warum“ der Frau Schmiedin ist eben so wenig Eigenthum des Hrn. Kaiser als das Uebrige. Mit den paar Worten: „Nach Otto Ludwig's „Heiterethei“ hätte sich Hr. Kaiser diese Vorwürfe der gesammten Kritik erspart, wäre nicht so an den Pranger gestellt worden, und den Erfolg des Stückes hätte er in Nichts geschmälert.

Die einzige Entschuldigung, die Hr. Kaiser vielleicht für sein Verfahren vorbringen könnte, wäre, daß er die beiden Hauptpersonen der Erzählung, Dorle und Fritz (im Stücke Purgi und Rupert), ihrer ganzen charakteristischen Färbung, ihres eigenthümlichen Wesens, ihrer einfachen Volksthümlichkeit vollständig entkleidet, und aus ihnen zwei ganz gewöhnliche Theaterfiguren gemacht hat, die den auf unsern Vorstadtbühnen heimischen, sentimentalen Unsinn schwatzen. Ferner hat Hr. Kaiser die Episode mit dem Fabriksbesitzer Mallberg hineingeflickt und den unvermeidlichen Rathschreiber, eine Figur, die beinahe in allen für Nestroy geschriebenen Kaiser'schen Stücken vorkommt, dem Altweiber-Verein als Zuwage gegeben. Der heitere und komische Theil des Stückes ist gelungener als der ernste, doch fällt hier beinahe das Verdienst auf den wahren Verfasser zurück. Hr. Kaiser darf nur den Erfolg der beiden Couplets, die sehr witzig pointirt sind, für sich in Anspruch nehmen.

Die Darstellung kann als eine vorzügliche bezeichnet werden. Wenn Fr. Mellin der Purgi keine größere Wirksamkeit abgewinnen konnte, so ist es nicht ihre Schuld, sondern jene des Hrn. Kaiser. Hr. Weichelberger war ein tüchtiger Rupert, nur ist ihm der Dialekt nicht geläufig. Hr. Friese war als Amtsschreiber voll Leben und Beweglichkeit und betonte alle guten und schlechten Witze in echt Nestroy'scher Manier. Nur schien er uns zuweilen nicht ganz fest im Texte. Hr. Liebold hat sicherlich die „Heiterethei“ nicht gelesen, sonst hätte er seinen Schmied etwas humoristischer charakterisirt. Frl. Herzog lieferte wieder eine treffliche Charge und trug mit ihrem „Denn warum“ viel zum Erfolg des Stückes bei. Auch Fr. Klimetsch, Fr. Arbesser, Frl. Klang, Hr. Swoboda und Hr. Jäger wirkten tüchtig mit. Die Darstellung war überhaupt, trotz der kleinen gerügten Mängel, im Ensemble, wie gesagt eine vorzügliche.

Der alte Müller hat sich wieder durch seine Musik zu den beiden Strophenliedern als einer der Wenigen bewährt, die es verstehen, gleichzeitig sangbar, charakteristisch und volksthümlich zu komponiren.

Von den Dekorationen „mit lebendem Theater“ ist die Gegend am Mühlbach bei Mondbeleuchtung sehr schön arrangirt und von magischer Wirkung, welche jedoch noch erhöht werden könnte, wenn die Beleuchtung im Saal mehr gedämpft würde. Die übrigen Dekorationen bieten nichts Bemerkenswerthes. Der in Kaiser'schen Stücken unvermeidliche Sonnenaufgang ist besonders matt.

Der Erfolg der Novität scheint ein vollkommener zu sein, da die zweite Vorstellung ausverkauft, und der Beifall ein sehr lebhafter war.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg, J. A. Schlosser's Buch- und Kunsthandlung, 1863.

—x. — Ueber das obige Werk des Augsburger Kapellmeisters ist uns leider nur ein höchst subjektives, summarisches Urtheil zu fällen vergönnt. Müßten wir doch, um in das Detail seiner Forschungen hinabzusteigen und dieses insbesondere hinsichtlich seiner Richtigkeit und Echtheit zu prüfen, selbst die ganze Reihe der ihm offen dargelegenen Quellen — und er führt deren, abgesehen von der weit größeren Menge von Texten, Partituren und Klavierauszügen, nicht weniger denn 46 an — in die Hand nehmen und dieselbe Riesenarbeit noch einmal thun, der sich der Hr. Verfasser zu unterziehen nicht hat scheuen dürfen. Mit Unterlassung dessen aber bleibt uns nichts übrig, als trotz aller Reichhaltigkeit des Materials, welches uns das Buch in seiner gegenwärtigen Gestalt schon bietet, dem Verfasser auf's Wort zu glauben, wenn er seine Arbeit — vielleicht doch allzubescheiden — vorerst nur „einen schwachen Versuch“ nennt, der „Andere zu eingehenderer Forschung anregen und spätern Arbeiten als Grundlage dienen mag, aber bis jetzt auf Voll-

ständigkeit wenig oder gar keinen Anspruch machen darf*. Dem eben Gesagten zum Trotz können wir nicht umhin, diesen „Versuch“ mit Freuden zu begrüßen, um so mehr als wir gestehen dürfen, denselben nicht allein ganz und gründlich, sondern auch mit vielem Vergnügen und, was mehr ist, mit künstlerischem und humanem Interesse gelesen zu haben. Letzteres, wie uns dünkt, besonders wohl auf Grund folgender Gesichtspunkte.

Das Werk tritt dem Leser als ein durchaus und echt historisches entgegen. Dem Verfasser kommt es nicht darauf an zu erfinden, sondern zu finden, das Gefundene ferner nicht in vorher abgegränzte Schemata hineinzuzwängen, sondern rein naturgemäß und durch sich selbst reden zu lassen; ein Verfahren, von dem er sich nur selten und besonders in Absicht auf die neueste Zeit (Meyerbeer, Wagner u. s. w.) Ausnahmen erlaubt. Allein, was mehr als das, sein Werk ist — und das sollte jede Geschichte sein — zugleich ein kulturhistorisches. Die Daten stellen sich nicht vereinzelt und als bloße Daten hin, vielmehr wurzeln sie in dem Charakter der Zeiten und Nationen und der Sitten beider, und wir fühlen eine stets pulsirende Wechselwirkung des einen mit dem andern. Dazu eine lebendige Diktion, die weder das Lampenöl deutscher Gelehrtenstube aushaucht, noch an dem hohlen Schwulst und Phrasenthum so mancher moderner Schnellschreiber laborirt: kurz und bündig ohne karg, ausgiebig ohne langweilig zu sein, ein nicht genug anzuerkennender Vorzug für ein Werk, das nur inmitten von Bibliotheken und Folobänden aller Art entstehen konnte. — Was außerdem dem Werke für den Forscher ein doppeltes Interesse gibt, sind außer dem schon erwähnten Verzeichniß der Büchersquellen (unter ihnen die Namen: Gervinus, Kiesewetter, Marpurg, Mattheson, Winterfeld und des jüngsten unter ihnen, M. Fürstenau „Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdener Hofe“), 1) der Spezial-Nachweis so manches Interessanten, das in dem Texte selbst keine Aufnahme finden konnte, in den s. g. „Anmerkungen“, die wohl besser den Namen „historische Notizen“ erhalten hätten; so wie 2) das s. g. „Textbuch“, eine Reihe von leider nur lückenweise zusammengestellten Texten und Auszügen aus Festbeschreibungen aus der ganzen Zeit des Singspiels *) bis zum Jahre 1850 (die leichtere Zugänglichkeit des Neuesten selbstverständlich vorausgesetzt), welcher der Verfasser eine größere Ausdehnung, des zu mächtigen Umfangs halber, vorenthalten zu haben bedauert.

Indem wir es für überflüssig halten, den Inhalt des Buches seinen 14 interessanten Rubriken nach (8. Die Hamburger Opernperiode; 13. Das deutsche Singspiel in Wien) hier zu verzeichnen, können wir uns schließlich nicht enthalten, um der Leser willen, denen das Werk selbst etwa ein Fremdes bleiben sollte, zwei Sätze auszuziehen, deren erster vorzugsweise den Orchestermusiker, deren zweiter das ganze Theater-Publikum interessiren dürfte.

S. 144. „Die Anwendung der verschiedenen Instrumente“ (der Hillerschen Periode nämlich) „ist eine sehr einfache und auch das vollste Orchester jener Zeit“ (letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts) „würde für unser durch massenhafte Besetzung der jetzigen Orchester verwöhntes Ohr dünn und wenig wirksam erscheinen; doch ist zu bedenken, daß namentlich die Blasinstrumente viel vorzüglicher waren, als wir sie heute in den besten Kapellen zu hören gewohnt sind. Man war von Seiten der Virtuosen zunächst nur bemüht, den charakteristischen Ton und eine möglichste Schönheit desselben, so wie die sonstigen besonderen Eigenthümlichkeiten eines jeden Instrumentes auszubilden und darnach, nicht nach der großen Virtuosität in Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, pflegte man einen Künstler zu beurtheilen. Flötisten, Oboisten, Fagottisten, Hornisten“ (und Trompeter, setzen wir hinzu) „wie sie von 1750 an bis zu Anfang dieses Jahrhunderts in den Hofkapellen sich fanden, gehören für uns ins Reich der Fabel. In dem Bestreben, den Blasinstrumenten eine vollständige chromatische Tonleiter zu verschaffen, hat man ihren Charakter nahezu nivellirt und ebenso läßt ihre massenhafte orchestrale Verwendung das einzelne Instrument nicht mehr so fein wirken wie damals. Die vollendete Ausführung einer Symphonie von Haydn oder Mozart ist deshalb für die Blasinstrumente unserer Orchester viel schwieriger, als die einer Beethoven'schen; dort ist alles klar, fein und durchsichtig; hier deckt die Tonfülle schon das einzelne Instrument“.

S. 163. „In neuester Zeit sind es besonders die Operetten von Offenbach, die häufig aufgeführt werden.“) — — — Es ist nicht zu leugnen, diese Sachen von Mr. Offenbach sind geschickt gemacht; das äußerste Raffinement ist von Seite des Libretto-Fabrikanten wie des Musikers aufgeboten,

*) Unter „Singspiel“ versteht der Autor „jedes dramatische Werk, in welches Musikstücke, vornehmlich Gesänge, sei es in überwiegender oder auch nur in untergeordneter Weise eingewebt sind. (Später gleichbedeutend mit „Operette“.)

*) Die Leser der „Recensionen“ werden sich nicht wundern, wenn wir gegen das folgende, nach unserer Meinung ebenso leidenschaftliche als ungerechtfertigte Urtheil über die Offenbach'sche Musik Protest einlegen. Wir haben schon oft Gelegenheit gehabt, unsere Ansicht über Offenbach auszuführlich zu begründen und erlauben uns jetzt nur noch die Bemerkung, daß viele seiner Operetten, z. B. „Die Hochzeit bei Laternenschein“, „Fortunios Liebeslied“, „Das Mädchen von Elisonzo“, „Der Ehemann vor der Thür“, „Monsieur und Madame Denis“ zu dem Besten gehören, was überhaupt im Bereiche der französischen komischen Oper komponirt wurde, und unbedingt neben die vorzüglichsten Werke Boieldieu's, Auber's und Adam's gestellt werden können. Man muß aber vor Allem gerecht sein und das Talent Offenbach's nicht nach der Musik beurtheilen, die er zu Possen und Schwänken wie „Orpheus“, „Genoseva“, „Hauptmann Abendwind“ u. s. w. geschrieben hat. Dann könnte man mit gleichem Rechte den demoralisirenden Sarkasmus der Nestroy'schen Stücke und den geistödtenden Blödsinn der Berliner Possen der Musik der HH. Adolf Müller und Conradi in die Schuhe schieben. Beim „Orpheus“ ist die Musik wie beim „Lumpazi“ und beim „Goldonkel“ doch nur eine mehr oder minder unwesentliche Beigabe. — Auch Hr. E. Hanslick nennt in der letzten Nummer der „Oesterreichischen Wochenschrift“ das Talent Offenbach's ein „glänzendes“ und spricht Hrn. Schletterer das Recht ab, so über ihn abzuurtheilen. A. d. R.

um zu blenden und zu fesseln; aber diese Erzeugnisse einer verderbten, karrumpirten Zeit, voller Frivolität, Unsittlichkeit und Obscönität, ohne eine Spur einer höheren Idee, nur darauf berechnet, die abgestumpften Sinne eines lüsternen und blasirten Theaterpublikums des modernen Sodom zu kitzeln, nur um so verderblicher in ihrer Wirkung, je bezaubernder sie sich darstellen, müssen nothwendig den Zersetzungsprozeß, in welchem unsere Theaterverhältnisse leider seit langer Zeit begriffen sind, nur beschleunigen". — — — — „Eine Musik, der der Stempel der Gemeinheit und Niederträchtigkeit so aufgedrückt wäre, wie diesen Offenbach'schen Musikstücken, die in Wirklichkeit nichts Anderes sind, als widerliche musikalische Zoten, haben wir nirgends so überwiegend gefunden wie hier. Mit Bedauern muß man es aussprechen, daß der sonst so gesunde Sinn und das richtige Gefühl des deutschen Publikums nicht entschieden und stark genug ist, um mit der Energie des Ekels solchen Gemeinheiten auf immer den Rücken zu kehren. Derartige Stücke, fortwährend auf's Neue aufgeführt, sind nicht nur verderblich und demoralisirend für den großen Haufen, sondern auch für die Darsteller, die fortwährend im Schmutz dieser Machwerke zu waten haben. Der Himmel bewahre uns ferner vor diesen französischen Geschenken, vor diesen Erzeugnissen einer musikalischen Grisettenliteratur, und vor diesen Beiträgen für die Tanzböden, wo der Cancan florirt".

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Gastspiel der Wiener Hofschauspieler. Novitäten. Ida Pellet.) Die Wiener Gäste spielen Tag für Tag mit unverdrossener und ungeschwächter Kraft, und man fühlt es schmerzlich bei jedem neu dargebotenen Stück, mißfällt dasselbe auch, das ihnen keine Rast vergönnt ist. Das Wiener Gesammt- oder Solospiel muß unausgesetzt fortarbeiten, da zwei Berliner Direktionen ihre sommerlichen Kassa-Erfolge auf dasselbe gesetzt haben und diesem täglichen Punkt, bei aller gerechten Anerkennung der Künstler, die hiesige Kritik mäglichst Rechnung zu tragen sich bemüht. Wirft man einen vergleichenden Blick auf die in den „Recensionen" dargelegte Uebersicht des Burgtheaters von 1862—1863, wie oft die Wiener Hofschauspieler (mit Ausnahme der Damen Bognar, Kronau und des Hrn. Meixner) in ihrer Heimat gespielt und wie dieselben jetzt tagtäglich in Berlin auftreten müssen, so gelangt man zu eigenthümlichen Resultaten. Die Wilhelmstadt brachte neu die von der Seine importirten „Ehestands-Invaliden", die, schon bei Wallner gegeben, sehr gefielen. Hr. Fichtner (Baginet) spielte den blasirten, sich nach behäbiger Ruhe sehnenden Ehemann mit humaristischer Liebenswürdigkeit. Frl. Bognar (Bougerolles) nüancirte mit graciöser Feinheit, Frl Kronau (Irma) war neckisch, Fr. Halzinger (Fourchambaud) etwas stark auftragend, Hr. Meixner (Pomard) amüsant, und Hr. Mittell (Bougerolles) gewandt. An Hervorrufen und Blumen kein Mangel. Aus Lessing's ewig junger hundertjähriger „Minna von Barnhelm" schuf besonders Frl. Bognar ein Gemälde echter Weiblichkeit und Anmuth. In der Victoria hat Ritter's „Karaline Neuberin" durch die lebendige Darstellung der Fr. Rettich ziemlich angesprochen, die, eine Schülerin Tieck's, sich noch in dem Vortrag des Halm'schen „Glöckleins von Innisfare" als phantasiereiche Deklamatrice auszeichnete. Man spendete ihr einen Lorbeerkranz. Als Grillparzer's „Medea" erschien Fr. Rettich zu pathetisch. Ihrer Darstellung mangelte der Styl antiker Einfachheit und Größe und das ursprüngliche Feuer einer dämonischen Leidenschaft. Dagegen hoben sich die in das grausige Bild eingewobenen weicheren Empfindungen mit milder Schönheit hervor. Neu: „Begum Sumro" (Fr. Rettich). Bei Wallner erzeugte Poh's „Bruder Liederlich" in seiner mit Blödsinn und Couplets gespickten Durchführung beifällige Erheiterung und haben an dieser aus allem Möglichen zusammengewürfelten Posse Frl. Schramm und die Hrn. Reusche und Helmerding wieder ihre kontraktliche Schuldigkeit mit Zinsen abgebüßt. Bei Meyfel neu: „Eine Heirath aus Hunger". — Der am 10. Juli in Leipzig erfolgte Tod des Frl. Ida Pellet wird lebhaft bedauert. Ihre letzte Rolle war Schiller's Jungfrau von Orleans am 28. Juni. Eine talentvolle und fleißige Künstlerin! Wir erlauben uns, die k. Intendanz auf die Wiener Hofschauspielerin Frl. Bognar aufmerksam zu machen, die, falls es ihre kontraktlichen Verhältnisse zulassen, einen reichen künstlerischen Ersatz für die so früh Verstorbene böte.

Fr. **Schwerin.** (Gastspiel des Frl. Räckel. Saison-Uebersicht.) Der letzte Monat unserer Theatersaison brachte nach, als besonders bemerkenswerth, das Gastspiel des Frl. Röckel, vom Hoftheater zu Weimar; dasselbe umschloß die drei Rollen: Käthchen von Heilbronn, Emilia Galotti und Polyzena in dem Albini'schen Lustspiel: „Kunst und Natur". und die Debütantin bewies in sämmtlichen Rollen, daß sie eine sehr talentvolle Darstellerin ist, welche auch bereits diejenige Bühnengewandtheit sich erworben hat, um das Fach der ersten Liebhaberin an unserer Bühne vertreten zu können. Unterstützt von einnehmender Persönlichkeit bewegt sich Frl. Röckel im Lustspiel mit Leichtigkeit, obgleich der Schwerpunkt ihres Talentes, wie die sehr gelungene Darstellung der Emilie bewies, im Drama zu suchen sein dürfte; gerade dies aber macht ihr Engagement an unserer Hofbühne wünschenswerth, da der Mangel einer jugendlichen tragischen Liebhaberin, worauf wir in unseren früheren Berichten hinwiesen, bereits sehr fühlbar hervortrat und die Besetzung dieses Faches besondere Schwierigkeiten fand. Wir geben nachstehend einen Ueberblick der Gesammt-Thätigkeit des hiesigen Hoftheaters im Laufe des verflossenen Winters. Die Saison begann am 5. Oktober und schloß am 3. Mai, und es fanden während dieses Zeitraumes 130 Vorstellungen statt, darunter 8 mit aufgehobenem Abonnement, veranlaßt durch die Gastspiele des Hrn. Wachtel und des Frl. Janauschek. Zum ersten Male aufgeführt wurden im Gebiete des Drama's: „Die deutschen Komödianten" von Mosenthal, „Die Nibelungen" von Hebbel, „Marfa" von Heigel, „Medea" von Grillparzer; im Schauspiele: „Hans Jürge" von Holtei, „Der Prinz von Homburg" von Kleist, „Waldemar" von Putlitz, „Eine Frau" von Ch. Birch-Pfeiffer. Das Lustspiel brachte eine größere Novität: „Ein

großer Redner" von Schreiber, on kleineren Pieces: „Monsieur Herkules", „Feuer in der Mädchenschule", „Der Hauptmann von der Schaarwache", „Der Hausspion", „Rothköppchen", von Tieck, bearbeitet von Wehl, „Komm her". Dem Felde der Musik entsprotte eine neue Oper: „Das Glöckchen des Eremiten" von Maillart; außerdem das scenisch eingerichtete Göthe'sche Gedicht: „Die erste Walpurgisnacht" mit Musik von Mendelssohn. Die Novitäten der Posse waren: „Goldonkel" von Pohl, „Bädecker", „Sonntagsjäger", „Fortunios Liebeslied", „Rataplan". Das Ballet schließlich beschränkte sich auf einzelne neue Tänze und Divertissements. — Reichhaltiger gestoltet sich das Verzeichniß der neu einstudirten Werke: „Don Karlos", „Gäßa von Berlichingen", „Ernst, Herzog von Schwoben" von Uhland, „Tell", „Wallensteins Lager", „König Renés Tochter", Schauspiele: „Hermann und Dorothea", „Deborah", „Die Schule des Lebens", „Dorf und Stadt", „Belva", „Käthchen von Heilbronn". Lustspiele: „Der beste Ton", „Gut Sternberg", „Ich bleibe ledig", „Die eifersüchtige Frau", „Zopf und Schwert". „Der alte Dessauer" („Vor hundert Jahren"), „Eine glänzende Partie", „Zwei Piketspieler", „Drei Frauen und keine", „Die Benefizvorstellung", „Der Pfahlgegen als Ehepprokurator". Die Oper brachte, sehr anerkennenswerth, Gluck's „Iphigenia" wieder auf das Repertoir, ferner „Euryanthe", „Die Belagerung von Korinth", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der Postillon von Lanjumeau". Die Novitätenarbeit der Novität „Das Glöcklein des Eremiten" wird durch die wiederaufgenommenen Opern „Iphigenia" und „Euryanthe" ausgeglichen, wie denn auch die Aufführungen der „ersten Walpurgisnacht", so wie die des Fragments der Mendelssohn'schen Oper: „Loreley" von einer edleren Geschmacksrichtung" zeugen; dennoch bleibt eine erhöhtere Regsamkeit auf diesem Gebiete immerhin wünschenswerth. Leider ist durch den Abgang der beiden Sängerinnen, der Fr. Roll-Royerhöfer, so wie des Frl. Hänisch das Ensemble wiederum zerrissen worden und ein für die hiesigen Verhältnisse passender Engagement-Abschluß, sowohl mit einer Koloratur-Sängerin, als auch mit einer sekundären für jugendliche Gesangsportien, ist zunächst die von der Verwaltung zu lösende Frage. — Wie sprechen am Schluß dieser Zeilen die Hoffnung aus, daß der bevorstehende Eintritt des Hrn. v. Pultitz als Intendant der Hofbühne von segensreichem Einfluß auf dieselbe sein werde, indem hier mit dem anerkannten Talente des Dichters sich diejenige praktische Einsicht und Erfahrung verbindet, durch welche das Institut auf die ihm gebührende künstlerische Höhe gehoben werden kann.

Lokales.

G. — **Im Thaliatheater** ist Berg's „Wien bei Nacht" durch ein Charaktergemälde mit Gesang und Tanz von Laußky unter dem Titel „Krieger und Künstler" abgelöst worden, das im Gegensatze zu den durch die mannigfachsten Zusätze gewürzten Stücken des Erstgenannten mehr den Charakter eines Kinderschauspiels trägt. Der Titel soll auf einen Polarismus der beiden dort Genannten hinweisen, auf dem die ganze Handlung basirt. Man muß aber lange warten, ehe man dies im Stücke selbst nebenher erfährt, und zu einem Konflikte der beiden kommt es gar nicht, dazu sind sie von zu guter Familie; sie gehn einander einfach aus dem Wege, bis es dem Hrn. Autor gefällt, sie durch eines Mädchens zarte Hand zusammenzuführen. Außer einem guten Kouplet ist noch der Umstand zu empfehlen, daß auch die erregbarsten Nerven die aufmerksamste Schonung erfahren, da obgesehen von dem Mangel alles dessen, was irgendwie titeln oder „gruseln" könnte, wegen Mangels einer Handlung auch die Spannung wegfällt. Der Verfasser scheint ein Anfänger zu sein. — Der Löwenantheil an der Aufführung fiel schon dem Umfang der Rolle nach Frl. Stengel zu, welche besonders in Scenen kindlicher Naivetät einige recht glückliche Momente hatte, und die überhaupt ihre weinerliche Vorgängerin immer mehr vergessen macht. Hauptrollen waren noch den HH. Leuchert und Conradi zugefallen und fanden fleißige Vertretung. Frl. Grün und Hr. Köt besorgten die komischen Episoden, letzterer wie es scheint mit der stillen Hoffnung, bald an Scholz, bald an Nestroy, bald on Tomaselli zu erinnern.

An der Wien sollen die „lebenden Gespenster" schon am 5. August in einem dem sonzoßischen „Le secret de Miss Aurore" entnommenen Stücke vorgeführt werden. Eben so steht für die nächste Zeit an dieser Bühne die Aufführung einer neuen Zell'schen Posse mit Frl. Gallmeyer in der Hauptrolle bevor.

Im Kärntnerthortheater wird für das Namensfest des Kaisers die Aufführung von Gluck's „Iphigenio in Aulis" vorbereitet. Dagegen soll die projektirt gewesene Inszenirung des Ballets „Das schöne Mädchen von Gent" unterbleiben. Im Laufe der Saison sollen Schmidt's „Lo Rosie", Auber's „Marco Spada" und eine Nachjah-Oper Mersch ner's gegeben werden. Auch Benedikt's „Der Alte vom Berge" soll in Aussicht genommen sein.

Die Prüfung des Modells des gesammten Bühnenmaschinenwerkes für das neue Opernitheater, welches der Theaterneister des Kärntnerthortheaters Dreilich verfertiget hat, wurde am 23. d. vor einer Kommission von technischen Fachmännern vorgenommen.

Das Zöglingskonzert des Konservatoriums am 31. Juli um 4 Uhr bringt die Ouvertüre zu „Freischütz", Klavier-, Violin- und Violoncell-Soli, Terzetten aus der „Zauberflöte" und „Wilhelm Tell", und Schumann'sche Frauenquartette. Nach dem Konzert findet die Vertheilung der Medaillen statt.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde hat für den 11. August eine außerordentliche Generalversammlung einberufen. Die Verhandlungsgegenstände sind: 1. Mittheilung der kaiserl. Entschließungen, mittelst welcher der Gesellschoft der Musikfreunde ein Baugrund und das halbe Erträgniß zweier Staatslotterien gespendet wurden; 2. Mittheilung des mit der Stootsverwaltung abzuschließenden Vertrages; 3. Ermächtigung der Direktion zur Ausschreibung eines beschränkten Konkurses zum Entwurfe von Baupläneu; 4. Ermächtigung der Direktion zur Eröffnung eines Kredits für allfällige für den Bauzweck bedingte Auslagen.

Briefkasten. 19. — 25. Juli: J. D. in Mannheim: Erhalten. Das Reklamicte kommt baldmöglichst zum Abdruck. — ♂ in Berlin, F. P in London: Benützt. — 1 in Stuttgart, O. G. in Berlin: Erhalten. — W. Th. R. in Berlin: Wird brieflich beantwortet. — M. M—1 hier: Das Manuskript liegt zur Rückstellung bereit

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 31. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 2. August 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Der Begriff des Dämonischen. (Schluß.) — Björnstjerne Björnson's dramatische Arbeiten. (Schluß). — Berliner Musikbericht. — Das Stuttgarter Hoftheater. Rückblick auf die Schauspielsaison. — Wiener Theaterbericht: Opernheater („Die Zauberflöte“, Gastspiele). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin). — Kleine Chronik. — Lokales.

Der Begriff des Dämonischen

mit besonderer Beziehung auf die dramatische Poesie.

Von **H. Th. Rötscher.**

(Schluß.)

Sobald wir den Menschen nur als ein unfreies Geschöpf den sinnlichen Antrieben erliegen sehen gegen das Sittengesetz, so kann uns das niemals den Eindruck des Dämonischen machen, weil wir in einem solchen Kampfe nur ein schwaches, gegen sein besseres Wollen und Wissen handelndes Wesen erblicken, welches durch den Reiz der sinnlichen Natur seine sittliche Freiheit eingebüßt hat. Die Befriedigung einer gemeinen Leidenschaft kann ebenfalls in der Kunst nicht dämonisch wirken, weil uns das Gefühl der Indignation über die siegende sinnliche Natur des Menschen nie den Eindruck des Furchtbaren macht. Dämonisch ist ferner kein Kampf zwischen dem Sittengesetz und der Noth, zwischen der Pflicht und dem Aufschrei des thierischen Menschen, der allerdings auch ein Recht der Befriedigung hat in dem Augenblick, wo er aus Noth ein Gesetz verletzt, zwar unser Mitleid über seine Lage in Anspruch nimmt, aber uns doch zugleich die sittliche Schwäche des Menschen zeigt, der das von ihm erkannte Sittengesetz nicht über jeden sinnlichen Antrieb triumphiren zu lassen vermag. Hier ist nichts Dämonisches, denn wir sehen den Menschen nicht als ein Opfer einer über alle Reflexion erhabenen furchtbaren Gewalt an. Das Dämonische wird also um so furchtbarer wirken und um so mehr jenseits der moralischen Kollision zwischen Pflicht und Sinnlichkeit liegen, je vulkanischer der ganze Boden ist, auf welchem eine solche Gestalt erwächst, je mehr dieselbe mit ihren letzten Wurzeln in den Boden der geschichtlichen Verhältnisse und des gesammten Weltzustandes hineinragt. Die Spitze des Dämonischen erkennen wir daher in derjenigen Individualität, in welcher die zerstörenden Mächte eines Zeitalters gleichsam persönlich geworden sind. In dieser Beziehung erscheint uns Richard III. als die alle anderen Individuen an dämonischer Kraft überragende Gestalt, weil sich in ihr die zerstörenden Elemente einer sich auflösenden Welt zusammenfassen und er dadurch zu einer Nemesis der Verbrechen wird, bis auch ihn der Geist der Geschichte vernichtet. Je mehr nämlich ein Mensch in seiner zerstörenden Thatkraft mit der Geschichte zusammenhängt und aus dem Geiste derselben erklärlich ist, desto dämonischer wirkt er, weil sein Wirken durch die Elemente des geschichtlichen Geistes um so gebundener erscheint. Und dennoch sinkt der Mensch, weil er nie aufhören kann ein freies Wesen zu sein, niemals zu einem bloßen Werkzeug des allgemeinen Geistes herab, denn er tritt niemals in die Reihe bloßer Naturkräfte.

Darin liegt das Geheimniß der dämonischen Wirkung im engeren Sinne, daß wir ein Geschöpf unseres Gleichen, also ein seinem Begriff nach freies

Wesen, doch wie eine Naturgewalt vor uns wirken sehen, daß der Mensch zwar nicht aufhört, zurechnungsfähig zu sein, aber trotz dieser nie aufzuhebenden Beschaffenheit dennoch einer zerstörenden Leidenschaft willenlos unterthan zu sein scheint. Nur unter dieser Bedingung kann das Dämonische poetisch werden, und nur wenn es als ein solches auf uns wirkt, durch die Darstellung erschüttern. Denn alles Dämonische dieser Art eröffnet uns einen Abgrund unserer Natur, indem die Leidenschaften, die zerstörenden Kräfte entfesselt worden sind, kurz die Nachtseite unseres Wesens hervorgekehrt ist, ohne daß der Mensch dabei das Bewußtsein seiner Knechtschaft völlig eingebüßt. Darum ist auch kein einzelner, den Menschen noch so weit über das Maß fortreißender Affekt schon dämonischer Natur, er erklärt sich aus dem Zusammentreffen der inneren Spannung und der äußeren Einwirkung; der Mensch ist momentan um seine Freiheit gebracht, indem das Gleichgewicht der Neigungen aufgehoben worden ist. Aber die Rückkehr aus dem Affekt zeigt ihn sich selbst in dem Widerspruch des Affektes, dem er Preis gegeben war, mit der Stimme der Vernunft. Das Dämonische beginnt erst da, wo der Mensch in eine Richtung so gebannt ist, daß dagegen jede Reflexion verstummt und jeder Widerstand ihn nur zu neuer Zerstörungswuth anfacht. Da aber alles Dämonische ein sich unablässig erneuernder Widerspruch zwischen der an sich, d. h. dem Vermögen nach, seienden freien Selbstbestimmung und der unfreiwillig wirkenden und wachsenden Gewalt des Dämonischen ist, so zerstört sich auch das menschliche Gefäß der dämonischen Gewalten in sich selbst. Wir zittern den dämonischen Gewalten in der Menschenbrust gegenüber, weil wir keinen Maßstab haben für das Maß der zerstörenden Kraft selbst, und unsere moralische Entrüstung weicht dem Schmerze, den Menschen übermenschlichen Gewalten erliegen zu sehen. Wo wir nur Entrüstung empfinden, da hat auch die Wirkung des Dämonischen schon aufgehört. Der wahre Maßstab für die Wirkung des Dämonischen in der Poesie wird daher immer sein, wenn wir die letzten Wurzeln des Menschen, aus welchen sich das Dämonische erhebt, jenseits der moralischen Zurechnung liegend empfinden.

Es muß also zum Begriff des Dämonischen immer ein Moment hinzukommen, worin eine gewisse Berechtigung liegt, und welches über den Willen des Individuums hinausreicht. Solche Elemente sind z. B. die körperliche Verwahrlosung, die Mißbildung der sinnlichen Persönlichkeit, verbunden mit glühendem Verlangen nach Liebe. Hier kann der Gedanke der so ungleich vertheilten Güter, welche den Einen von den Freuden der Liebe schon an der Schwelle des Jünglingsalters ausschließen, ein Gift im Innern absetzen, aus dem, wenn die Konflikte es nähren, sich dämonische Wirkungen erzeugen. Liegt doch selbst in Richard III. die letzte Wurzel seiner dämonischen Natur in dem finstern Groll über seine körperliche Verwahrlosung, die ihn in sich hinein treibt und zu jener Einsamkeit verurtheilt, in der er sich gegen alle zarteren, menschlichen Empfindungen verhärtet. Auch bei Franz Moor ragen die letzten Wurzeln seiner sittlichen Verwahrlosung in seine physische Mißbildung hinein, die ihn, bei der Vergegenwärtigung seines von Schönheit und Jugendkraft strotzenden Bruders, zu den höllischen Argumenten fortreißt, durch welche er nach und nach die heiligsten Bande zerreißt und sich in der Rechtfertigung seiner Bosheit gewissermaßen übertäubt. Hier finden wir dämonische Elemente. Nur dadurch, daß diese herausgekehrt werden, sind diese Gestalten poetisch möglich. Bis zu diesen Wurzeln hat daher auch die Darstellung zurück zu gehen und diese Individuen, selbst in ihrer Verworfenheit, als durch eine über alle Reflexion erhabene Gewalt getrieben zu versinnlichen. Dasselbe gilt von der poetischen Darstellung aller verzehrenden und zerstörenden Leidenschaften. Ihr riesiges Wachsen soll uns die Gewißheit der über den Willen des Individuums zusammenschlagenden Fluthen der Leidenschaft gewähren. So soll Phädra dämonisch wirken. Ihre Leidenschaft soll wie ein Verhängniß erscheinen, das sie wider Willen fortreißt, dem sie vergeblich Widerstand entgegensetzt, und das über alle Reflexion riesenhaft hinauswächst. Nicht minder dämonisch erscheint Macbeth's Ehrgeiz; es sind die finstern Gewalten, welche sich immer dichter zusammen ziehen und die Leuchte des sittlichen Bewußtseins endlich völlig verdunkeln. Das eigentlich Dämonische in Macbeth erreicht seinen Höhepunkt erst nach der That des Königsmordes; von nun an erscheint daßelbe als die blind wüthende, das Subjekt weit über sein Ziel fortreißende Gewalt, welche nicht nur jedes Widerstandes spottet, sondern sich selbst auch durch Verbrechen übertäubt und endlich selbst sittlich abstumpft. Wird dies nicht erreicht durch die Darstellung, so werden wir aus der Sphäre des Dämonischen nur

in die der gemeinen Leidenschaft und der verbrecherischen Selbstsucht versetzt.

Wir haben bemerkt, wie das eigentlich Dämonische im engeren Sinne sich wesentlich an der Nachtseite der menschlichen Natur zeige. Es läßt sich dafür noch ein tieferer Grund angeben. Wenn der Mensch einer edlen, großen Leidenschaft, einem ihn ganz erfüllenden sittlichen Pathos hingegeben ist, so ist er darin zugleich in seiner eigentlichen Bestimmung; denn die sittliche Idee hat ein individuelles Leben in ihm angenommen. Die Vernunft muß billigen, was der Wille vollbringt. Das nicht-anders-Können des Menschen ist hier nur der Ausdruck seiner sittlichen Stärke und seines Rechts, das er mit einer unbrechsamen Kraft festhält. Die Schuld besteht hier nur darin, das ganze Recht nur in dem einzigen Punkte zu sehen und alles Andere dagegen für rechtlos zu erklären. Das ist die einzige Seite, nach welcher das Dämonische hervortritt. Dieses raubt dem Menschen diejenige Klarheit der Intelligenz, vermittelst welcher er die Vielseitigkeit des Lebens und die mannigfaltige Berechtigung anderer Interessen begreift. Aber mit dieser Erkenntniß würde der Mensch niemals zum Handeln, geschweige denn zur unbedingten Hingebung an eine Idee kommen; sie schließt mit einem Worte das Pathos des Handelns aus. Wer gedankenvoll über dem Gegenstand schwebt und die verschiedenen Berechtigungen als Momente der sittlichen Idee begreift, kann nie zum Entschluß des Handelns kommen und ist also der Gewalt des Dämonischen niemals unterthan. So ist in dem Chor, seinem Wesen nach, nichts Dämonisches, denn in ihm faßt sich immer das Gesammtbewußtsein, welches sich aus der Handlung und dem Zusammenstoß der Gegensätze ergibt, zusammen; er ist also stets von einseitiger Hingebung fern, während das Dämonische den Menschen bindet und auf einen einzigen Punkt einschränkt. Erst im Handeln, im Pathos der That, wo die partielle Verfinsterung der theoretischen Erkenntniß eintritt, weil der Mensch das eine Gut und das eine Recht für das absolute Gut und das universale Recht hält, erst da hebt das Dämonische an. Nur kraft desselben wird der Mensch von der freien Betrachtung, in der ihm alle Gegensätze des vielgestaltigen Lebens in ihrer Bedeutung und in ihrem Werthe erscheinen, auf die ausschließliche Verfolgung einer Richtung eingeschränkt. Ohne solch' eine dämonische Gewalt käme es zu keiner begeisterungsvollen That und zu keiner Aufopferung.

Diese ist immer unter der Voraussetzung einer dämonisch wirkenden, d. h. das Individuum völlig beherrschenden und es sowohl zur That begeisternden, als über sein Recht verblendenden Gewalt möglich. Aber hier hat das Dämonische noch immer den Charakter einer sittlichen Macht. Ganz anders das Dämonische im engeren Sinne, das wir entwickelt haben. Dies erscheint als eine unfreiwillige Empörung der Naturgewalt gegen die sittliche Freiheit, also als eine Entfesselung von Kräften, welche bestimmt sind, gebunden zu werden und nur höheren Zwecken zu dienen. Indem sie so für sich frei werden, daß sie alle Reflexion und alle Willensbestimmung überflügeln, ist die Freiheit in eine blind waltende Nothwendigkeit übergegangen. Diesem spezifisch Dämonischen gegenüber fühlen wir zugleich die Unzulänglichkeit der moralischen Zurechnung, und darum erregt es nicht nur unseren moralischen Unwillen, sondern erscheint vielmehr als eine, aller Imputation spottende finstere Macht, wofür die letzte Ausgleichung immer nur in der gesammten Weltordnung gefunden wird. Denn hier dient diese dämonische Gewalt wesentlich höheren Zwecken. Nur darin kann auch poetisch erst die letzte Versöhnung mit dem Dämonischen gegeben sein.

Zum Schluße haben wir noch den Zusammenhang und den Unterschied des Dämonischen und des Diabolischen zu entwickeln. Goethe erwidert Eckermann (Gespräch II, S. 291) auf die Frage, ob Mephistopheles nicht dämonische Züge habe: „Nein; der Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen; das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Thatkraft". Damit ist ein wichtiger Gesichtspunkt berührt. Mephistopheles, der sich als der stets verneinende Geist bekennt, ist insofern nicht dämonisch, weil er nur den Zweck des Zerstörens hat und gar nichts Positives will. Das Dämonische wird nun zwar, wie wir gezeigt, gerade die Nachtseite unserer Natur vorzugsweise zu seiner Heimath haben und sich besonders durch die Gewalt zerstörender Kräfte äußern, aber der dämonische Mensch ist doch stets von dem Gedanken nach Befriedigung und von dem Verlangen nach Verwirklichung eines positiven Zweckes getrieben. So dämonisch Richard III. ist, so will er doch im Genuß des befriedigten Ehrgeizes und des Herrschens schwelgen; er sucht doch darin einen Ersatz gegen versagtes Liebesglück. Phädra, so dämonisch auch ihre Leidenschaft, will doch in ihrer Maßlosigkeit

selbst immer die Befriedigung ihres Herzens, sie erstrebt etwas, das für sie ein Gut ist. Das Diabolische ist also vom Dämonischen nach der Seite unterschieden, daß das erstere durchaus nur negativ ist. Aber Mephistopheles, als der Vertreter des rein Diabolischen, hat doch auch das Dämonische wieder insofern als Moment in sich, als er in dieser seiner Alles negirenden Thätigkeit von einer geheimnißvollen, über alle Reflexion erhabenen Gewalt dazu getrieben erscheint, also unfreiwillig dem ewigen Verneinen hingegeben ist. Doch kann auch dies in Mephistopheles wieder nicht rein dämonisch wirken, weil dazu wenigstens die Möglichkeit des freien, also auch des entgegengesetzten Entschlußes gehört, der von der dämonischen Gewalt allerdings zurückgedrängt wird, aber stets als Vermögen verborgen bleibt, das sich zur Wirklichkeit der sittlichen Freiheit doch einmal erheben kann. Wir können uns deßhalb vor Mephistopheles nicht wie vor dem eigentlich Dämonischen entsetzen; es wird uns wohl unheimlich in seiner Nähe, weil wir seine das menschliche Gemüth berückende Kraft kennen, aber nicht, weil wir in ihm, wie in den eigentlich dämonischen Naturen, eine den Menschen unfreiwillig fortreißende Macht erblicken. Die Stätte des Dämonischen ist nur die menschliche Brust, nicht ein vom Hause aus sich als außer- und übermenschlich ankündigendes Wesen, das auch andern Gesetzen unterworfen ist. Bricht aus der menschlichen Seele dagegen das Diabolische hervor, so haben wir darin allerdings ein Dämonisches vor uns, weil wir uns immer in der Sphäre der möglichen Freiheit befinden, in welcher auch die Lust am Verneinen erst vor uns wächst, während Mephistopheles, eben weil er das reine Prinzip des Verneinens ist, durchaus nicht wachsen, also auch gar nicht den Eindruck einer sich steigernden, aus dem Abgrund der Seele immer furchtbarer hervorbrechenden Gewalt machen kann.

Björnstjerne Björnson's dramatische Arbeiten.

Von **Eduard Lobedanz.**

(Schluß.) *)

Das dritte Stück der großen Trilogie Björnsons „Sigurd Siembe“ heißt „Sigurds Heimkehr“ und rollt uns in seinen fünf Akten ein Gemälde auf voll tief tragischen Inhalts und einer Hoheit, einem Adel der Gesinnung bei dem Titelheiden, wie sie in der Reinheit und vollen individuellen Menschlichkeit vielleicht noch nie zuvor von einem Dichter gezeichnet ist. **) Während wir in dem Vorspiel „Sigurds erste Flucht“ den Heldenjüngling erblickten, dessen Kraft sich als die erste der Gegend bewährte, nachdem er den bis dahin berühmtesten Jüngling, Beintein, im Kampfspiel besiegt hatte, haben wir es jetzt mit dem gereiften Manne zu thun. Im Vorspiel schwoll die jugendliche Kraft über, Sigurd meinte, nach dem Siege über Beintein müße ihm die Welt zufallen, Hoch und Niedrig ihm huldigen und zujauchzen als dem, welchen die Natur zum obersten Lenker und Friedensstifter, zum Rächer des Verbrechens, zum Belohner der stillen Tugend bestimmt habe. Als er obendrein erfährt, daß er der natürliche Sohn eines Königs ist, und nach den Gesetzen des Landes Anspruch auf einen Theil des Reiches machen kann, da will er in erhabener Naivetät zum Könige eilen, ihm das Geheimniß und sein Recht offenbaren und sein Erbtheil in Empfang nehmen. Es spricht sich darin die angeborne Größe seines Naturells aus. Er nimmt an, daß Alle denken und fühlen wie er selbst. Daß der, welcher ja Recht und Gerechtigkeit handhaben soll, beides verleugnen könnte, um eine Herrschaft, welche nun bewußt unrechtmäßig wäre, zu behaupten, war ihm auch nicht einmal eingefallen. Der ältere Freund und die heißgeliebte Mutter belehren ihn, und mit der Blitzschnelle des Genies erfaßt er die Wirklichkeit in ihrem Gegensatz zur idealen Wahrheit seines Geistes. Er ist ein macht-, schutz- und parteiloser Prätendent, dem faktischen Besitzer des Königthums gegenüber wäre er selbst ein

*) Siehe Nr. 15 (Schluß durch Zufall verspätet).

**) Freilich dürfen wir nicht verhehlen, daß der Dichter der Anlage seiner Zeichnung nicht bis zum Schluß treu geblieben ist, woran ein mißverständliches Christenthum, an dem er laborirt, schuld sein mag. Reminiszenzen theologischer Bildung verrücken überall den Gesichtspunkt in Kunstsachen, wo man es eben mit dem Menschen als solchem zu thun hat.

gefährlicher, lästiger Diener, und wäre er noch so treu, dem Spießbürgerthum gegenüber aber ein Abenteurer und Aufrührer, sein Name, sein Dasein überhaupt die Losung zum *Bürgerkriege*! Was hilft sein Heldenthum, sein Genie, seine Charakterstärke, wodurch er, einmal im Besitze des Thrones, Land und Volk zu nie geahnter Größe emporheben könnte? Weichlichkeit, Wankelmuth, niedrige Gesinnung, Untüchtigkeit, ja das *Verbrechen* selbst wird geschützt durch das „Gesetz" bei dem Inhaber des Thrones, der Unsinn ist allmächtig gegen das göttlichste Recht. Anstatt einen Thron zu gewinnen, verliert er so sein Vaterland und geht ins freiwillige Exil, um den Bürgerkrieg zu vermeiden und den einzigen Trost findet er in der naiv schwärmerischen Hoffnung, als *Kreuzfahrer* würdig seine überschwellende Kraft verwerthen zu können. Allein *unter* den Kreuzfahrern vergehen ihm bald alle Illusionen, und kein noch so reicher eitler Ruhm kann ihm das Vaterland ersetzen, in dem er seine Wurzeln hat.

So kehrt er nach einer Reihe von Jahren zurück, resignirt, fern von gemeinem Ehrgeiz, voll Willens der Achtung vor dem Bestehenden. Er will dem neuen Könige, der sein Halbbruder, der Sohn seines Vater ist, nur treu *dienen* und seine Kräfte, die nun nicht mehr wild gähren und überschwellen, aber um so nachhaltiger und geläuterter sind, dem *Vaterlande* weihen. Der König Harald Gille ist aber ein schwacher Mann, ein Spielball in den Händen seiner mächtigen Vasallen, der Wollust ergeben und stets bei seiner Maitresse eine Zuflucht suchend, wenn Regierungssorgen seinen schwachen Kopf verwirren. Doch er ist nicht ganz ohne Edelmuth, und wirklich macht Sigurds Erscheinung, die einfach schöne, tief erschütternde Erzählung seiner Schicksale, seine edle Demuth einen solchen Eindruck auf ihn, daß er ihn als Bruder anerkennt. Angespornt von der Partei der Vasallen, welche uneigennützig gerade einen solchen *Mann* an der Spitze des Reiches zu sehen wünscht, obschon die eigene Macht dadurch vermindert wird, beschließt er, Sigurd zu seinem Mitregenten zu machen. Allein die andere Partei der Vasallen, welche einen solchen Mann an der Spitze der Regierung *fürchtet*, weiß die alte Geschichte eines Mordes und Aehnliches hervorzusuchen, in welche Sigurd, obgleich unschuldig, doch verwickelt scheint, und auf Grund dessen von dem elenden, wankelmüthigen König einen Verhaftsbefehl gegen Sigurd auszuwirken. Damit schließt der erste Akt. Den zweiten erfüllt nun der Gegenkampf der andern Partei, welche auch wirklich den König wieder umstimmt und ihn bewegt, sofort zu Schiff mit Sigurd nach Drontheim zu gehen und ihn dort, fern von seinen Feinden, zum Mitregenten auszurufen. Schon sind Leute abgeschickt, um Sigurd aus dem Gefängnisse abzuholen, da aber kommt die Gegenpartei ihnen zuvor, eine Schaar, Sigurds Jugendfeind Beintein an ihrer Spitze, dringt unter gleißnerischem Vorwande in seinen Kerker und führt ihn, der, durch einen Anhänger von den neuesten Absichten des Königs unterrichtet, nichts Böses ahnt, fort, um ihn — an der andern abgelegenen Seite des Hafens zu tödten. Mitten auf dem Wasser aber entspringt Sigurd seinen Häschern. Er hat jetzt die Feinde, die sich durch ihren Hohn verrathen, erkannt und glaubt, daß der König selbst diesen Verrath angezettelt habe oder doch billige, um sich seiner zu entledigen. Er rettet sich, unter dem Wasser schwimmend, nach einer Felsenhöhle des Gebirges. Dort finden wir ihn, und in einem herrlichen Monologe erfahren wir nun seine Sinnesumwandlung, aus dem Lamm ist wieder der alte und zugleich ein tief verwundeter Löwe geworden:

„Nein, bei dem lebendigen Gott, bis hieher und nicht weiter! Von nun an werde ich der *Jäger* sein, und *sie* mögen zusehen, wo sie einen Schlupfwinkel finden! Die Königsburg will ich aufbrechen, die scharfe Luft der Rechenschaft soll zu ihnen hineinströmen!" ꝛc.

Er entsinnt sich nun aller Schandthaten des elenden Königs und seiner Kreaturen. Wo das Gesetz zum Verbrechen wird, wird das Verbrechen zum Gesetz, das ist die Logik der Geschichte, wogegen Religion und Jurisprudenz zur Ohnmacht herabsinken. Die, welche die Fahne solchen Aufstandes aufpflanzen, sind die Heroen der Menschheit. Fallen sie im Kampfe und läßt sie die Menschheit dumpf, verworren, sklavisch, verblödet wie sie ist, im Stiche, so ist ihr Schicksal ein *tragisches*. Voll Spannung sehen wir Sigurd auf diesem Wendepunkte ankommen, aber wir beben zugleich, denn der König, gegen den sich nun sein ganzer Zorn richtet, ist ja doch unschuldig an Sigurd's *letztem* Schicksal. Wenn ein Zufall ihm einen Freund zuführt, der ihn von der Wahrheit unterrichtet, so wird er ja als Mitregent an der Seite des Königs über die Feinde triumphiren, welche ihn verderben wollten. Daß die Weltgeschichte solche Zufälle hat, ist nicht zweifelhaft. Dieser Zufall bleibt aber, wie so oft, aus, und in Folge dessen dringt Sigurd in der Nacht in das Königsschloß, wo er den König, der ihm wohlwollte, an der Seite seiner Maitresse ermordet. Wir sehen ihn mit der Absicht

des Mordes über die Bühne eilen; Alles ist still, nur ein Wachtposten singt ein melancholisches Lied. Da hört man hinter der Scene, wo der Mord vorgeht, eine weibliche Stimme: „Hilfe! Hilfe! der König ist ermordet! der König!“ Dies wiederholt sich und die Stimmen werden immer zahlreicher, — ein selbst beim Lesen grauenerweckender, dramatisch wirksam ausgeführter Moment.

Es wird Morgen, das Volk ist entsetzt und äußert sich verworren, die Wage schwankt. Das gesunde natürliche Gefühl sagt der Menge, daß an diesem König im Grunde nichts verloren ist, da indessen Sigurd nur die Strafe des Himmels vollführt hat. Es wartet unselbständig auf den Ausspruch eines seiner *Führer*; ein solcher, Thjostolf Aaleson, kommt, der soll seinen Ausspruch thun. Dieser Mann war Sigurds Freund und Alles scheint so gewonnen; da aber will es das Verhängniß oder der tückische Zufall, daß Thjostolf der Situation geistig nicht gewachsen ist. Er ist ein Mann des Gesetzes im beschränkten Sinn, der sich an die That des Mordes hängt und den Königsmörder Sigurd daher als einen Gegenstand des Abscheus dem Volke darstellt, das ihm (Thjostolf) denn nun folgt und so *den* Mann, der sein Heil und Retter werden könnte, in's Elend stößt und den Bürgerkrieg unumgänglich macht, in dem die Peiniger des Volks, die egoistischen Vasallen, allein gewinnen können.

Mit diesem dritten Akte hat sich der Dichter nun leider erschöpft, denn wenn wir auch die beiden folgenden Akte mit Interesse lesen, so fühlen wir doch, daß nachdem Sigurds Schicksal entschieden ist, eine Steigerung nicht mehr möglich sein kann. Er ist, da das Volk, seinem gesunden Instinkt zuwider, Sigurd lediglich vom Standpunkte bürgerlicher Moral betrachtend, ihn als Mörder ansieht, ihn verlassen hat, zum aufrührerischen Bandenführer herabgesunken, der, wenn er auch siegen könnte, doch nur durch Terrorismus, nicht mehr durch den Glauben an seine göttliche Mission, seine Alles sühnende Größe und Heldenkraft zu herrschen im Stande wäre. Es ist ein ungeheurer Fehler, daß der Dichter uns zwei Akte hindurch mit Sigurd's Untergang martert (auch moralisch, denn es wird weitläufig von seinen Feinden über seine nunmehrige Grausamkeit, wozu ihn das Verhängniß und die Rache treibt, gesprochen), obgleich die Scenen in den Felseneinöden mit seinen Getreuen, das Zusammentreffen mit einer *finnischen* Jungfrau, die ihm sogar einen Heirathsantrag macht, welchen er, um seinem hoffnungslosen Kampfe aus Pflicht treu zu bleiben, zurückweist, sowie endlich das Zusammentreffen mit seiner alten Mutter, die ihm Versöhnung der Seele bringt, an sich ganz poetisch sein mögen. Die finnische Jungfrau, welche ihm Moral predigt und ihm seine Unersättlichkeit (!) vorwirft, ist aber doch wohl ein Mißgriff des Dichters, der unklar, plötzlich selbst seinen Helden mißverstanden hat und ihm nun seine Thaten- und Wirkelust als unchristlichen Hochmuth oder Ehrgeiz zu Gemüthe führen will. Es verräth sich darin das Unfertige und deshalb Irreleitende der Bildung des Dichters, oder vielleicht die Nachwirkung von Jugendeindrücken im eiterlichen Predigerhause. Da der Dichter um einen poetisch-theatralisch schönen Schluß in Verlegenheit gewesen zu sein scheint, so ist er auf den Einfall gerathen, *gar nicht abzuschließen*; wir ahnen nur, daß Sigurd in dem in der Schlußscene bevorstehenden Kampfe fallen muß, um so mehr, da sein sonst so starkes Heer von gewinnsuchenden Abenteurern, welche er selbst verachtet, durch die plötzliche Absegelung einer *dänischen* verbündeten Flotte geschwächt wird, ein Ereigniß, das gar nicht motivirt ist. Die plötzliche Weichheit, welche der Dichter bei dem Helden zuletzt hervortreten läßt, steht zwar nicht mit dem ursprünglichen Charakter desselben in Widerspruch, sie thut aber doch zuletzt unserm Interesse wesentlich Abbruch und ist daher auch ein Fehler. Ernste, feste Männlichkeit waren hier geboten, Sigurd mußte, ja durfte nie an sich selbst zweifeln, und trotz Allem durfte kein Tropfen weibischer Wehmuth in sein Blut kommen. Vaterland und Volk hätte er, sie beide mit gleich heißer Liebe umfassend, *stolz bedauern* müssen und dann sofort nach der Katastrophe, als er die Unmöglichkeit einsah, ihm länger ein politischer *Heiland* sein zu können, sich in sein Schwert stürzen müssen. Und darin haben wir denn auch die wesentlichsten Mängel des sonst so seltenen Werkes aufgezeigt. Auch daß der König nicht wirklich mitschuldig war an Sigurds Verrath, ist gewiß ein Fehler, denn in unserm Bewußtsein schadet es doch immer dem Helden, daß er ihn wesentlich straft für etwas, woran er unschuldig ist, wenn auch das Spiel des nach Analogie der Weltgeschichte gewiß berechtigten Zufalls an sich tragisch wirkt. Endlich hat der Dichter nicht verstanden, seinen, der isländischen Sage entlehnten, Stoff ökonomisch und technisch so zu benützen, daß er an *einem* Abend darstellbar und wahrhaft dramatisch lebendig wirksam sein könnte. Das Vorspiel hätte zum ersten Akte, das zweite Stück theil-

weise mit dem dritten Stück verschmolzen und die zwei letzten Akte des dritten Stückes zu einem gemacht werden sollen. Endlich ist zu Vieles Erzählung, was nothwendig auf der Bühne hätte vor sich gehen müssen. Wenn das Stück dennoch fast einstimmig von der nordischen Presse höher als Alles gestellt ist, was die nordische dramatische Literatur aufzuweisen hat, so zeigt das seinen hohen Werth zur Genüge, oder richtiger, die gewaltige dichterische Begabung seines Verfassers. Möge derselbe sich nur nicht durch das zu überschwengliche Lob einiger Kritiker, die kein wahrhaft gesundes Urtheil haben *), verleiten lassen, zu wähnen, daß er nicht noch viel zu lernen habe. Wir glauben den Dichter am besten dadurch zu ehren, daß wir ihm, ernst und unbefangen, trotz größten persönlichen Wohlwollens die Mängel nennen, welche wir gefunden zu haben meinen.

Berliner Musikbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Repertoirverhältnisse. Pauline Lucca als Greichen in Gounod's „Faust". Auber's „Schwarzer Domino". Destrée Artôt.

Wie es um das Repertoir unserer königlichen Oper während des abgelaufenen Theaterjahres bestellt war, erhellt deutlich aus der von den „Recensionen" (in ihrer Nummer vom 28. Juni) gebrachten statistischen Uebersicht. Wollte man die deutsche Produktion im Gebiete der dramatischen Musik nach den auf unserer Bühne zur Vorstellung gelangten Novitäten beurtheilen, so wäre jene gänzlich in's Stocken gerathen. Die einzige wirklich neue Erscheinung bestand in Gounod's „Faust", als Quasinovitäten könnte man allenfalls Meyerbeer's „Feldlager" und Auber's „Schwarzen Domino" betrachten, die indessen beide nach je drei Aufführungen schon wieder zurückgelegt wurden. Wie mich dünkt, sollten aber unsere großen, durch fürstliche Munificenz gestützten Kunstinstitute eine Ehre darein setzen, mit liebevoller Hand alle Keime des Lebens zu hegen, die dem heimischen Boden entsprossen. Unsere Zeit gehört gewiß nicht zu den künstlerisch begnadigten, aber so tief ist ihr schöpferisches Vermögen nicht gesunken, wie die stereotype Klage lautet. Es vergeht kaum ein Jahr, das nicht ein oder das andere Werk von wenigstens relativ hervorragender Bedeutung aufzuweisen hätte. Fragt man nach einzelnen bestimmten Namen, so nenne ich z. B. hier nur Hiller's „Katakomben", Wüerst's „Vineta", Rubinstein's „Feramors". Es sind nicht allein die idealen Interessen der Kunst, die durch die vornehme Gleichgiltigkeit gegen die Bestrebungen und Versuche der Gegenwart auf's tiefste gefährdet werden, sondern es steht dabei recht eigentlich das materielle Gedeihen unserer Bühne auf dem Spiel; werden ihr nicht allmählich erfrischende Elemente zugeführt, so muß die Theilnahme der Mitwirkenden wie der Empfangenden zuletzt erschlaffen. Wenn diese Wirkung auch nicht von heute auf morgen eintreten sollte, so wäre sie doch unausbleiblich für eine weitere Zukunft. Der Kultus der großen Oper mit ihrer äußeren Pracht und den Summen, die sie verschlingt, hat unser Repertoir verödet. Seitdem ein neues Werk erst die Kosten einbringt, wenn es wenigstens während einer ganzen Saison die Bühne beherrscht, ist die Aufführung von Novitäten eine gewagte Spekulation geworden. Im Gebiet des Schauspiels gilt es bereits für einen Erfolg, sobald ein Stück sich mit Ehre länger als drei Abende zu behaupten vermag. Von einem wahren Alp würde die Produktion befreit werden, wenn auf der Opernbühne dieselben Verhältnisse zurückkehrten. Dazu bedarf es aber vor Allem einer schlichteren Weise der Inscenirung. Die Theaterverwaltung muß wieder anfangen, ihre Rechnung auf den innerem Werth der Werke zu stellen, nicht auf das weit aufgebauschte Feierkleid, in dem diese sich dem Publikum präsentiren.

Der Gounod'sche „Faust" ist in diesen Blättern so vielfältig Gegenstand der Erörterung gewesen, daß ich mich kaum getraue, noch etwas Neues beizubringen und der Geduld der Leser mit keinem motivirten Gutachten beschwerlich fallen will. Sein beispielloser Erfolg erklärt sich aus dem Umstand, daß er der Gunst des großen Publikums sich fast in demselben Grade durch seine Mängel, wie durch seine Vorzüge empfiehlt. Wie zweideutig auch sein Verhältniß zum Goethe'schen „Faust" sein mag, es trug doch nur dazu bei, seine Popularität zu vermehren. Das Sonnenlicht, welches unser nationales Meisterwerk umfließt, ist so intensiver Art, daß selbst dessen letzter gebrochener Strahl noch Wärme und Glanz in Fülle verbreitet. Obwohl das singende Gretchen bei weitem mehr einer Verdi-Dumas'schen Violetta, überhaupt einer jener Blumen

*) Es ist charakteristisch, daß die Dänen und Norweger, die mit so souveräner Verachtung auf die norddeutsche Verschrobenheit herabblicken, nicht selten sich imponiren lassen, wenn solche Verschrobenheit unter ihnen selbst im dänischen Kleide auftritt.

gleicht, wie sie an dem Sumpfe neu-französischer Romantik blühen, als dem holden Veilchen der deutschen Dichtung, wie wenig sie auch aus dem ursprünglichen Paradies poetischer Unschuld sich gerettet, so reicht schon fast der Zauber ihres Namens dazu hin, diesen gefallenen Engel zu einem Schutzengel nicht allein des Stückes, sondern auch jeder Sängerin zu machen, die ihm ihre Seele befiehlt. So verdankt z. B. die Lucca di:fer Rolle eine Reihe der glänzendsten Triumphe. Ihr Gretchen gehört in der That zu den holdesten und einheitsvollsten Gebilden, die uns je von unserer Bühne herab geboten worden. Mit dem glücklichen Takt, welchen nur ursprüngliche Genialität besitzt, ergreift die Künstlerin das Wesen des Charakters, um ihn mit feinfühliger Hand bis in alle Einzelheiten auszugestalten und ihn mit dem warmen Athem unmittelbaren Lebens zu durchdringen. Ihr Vortrag gleicht einem leisen, weit ausgehaltenen, nur in den zartesten Hebungen und Senkungen auf- und niederschwebenden Tone der Sehnsucht. Alles erscheint wie in einen durchsichtigen Schleier gehüllt, wie das halblaute Selbstgespräch der Liebe. Blos zuletzt, wo Gretchen mit freiem Flügelschlag allen irdischen Staub abschüttelt, richtet sich die Stimme in voller Gestalt empor. Das Spiel schmiegt sich überall dem Gesang an, wie die begleitende Harmonie der Melodie. Auf unserer Bühne nimmt die jugendliche Sängerin die Stelle der unumschränkt gebietenden Primadonna ein, das Publikum trägt sie auf den Händen, und seibst die Kritik hat für sie nur heitere Blicke und freundliche Worte. Die Stimme, die in Folge verfrühter Ueberbürdung eine Zeit lang ernstlich bedroht schien, gewinnt, Dank der vorsichtigen, kunstgerechteren Behandlung, die ihr hier zu Theil wird, immer mehr von ihrer ursprünglichen Kraft und Festigkeit zurück.

Ueber das Meyerbeer'sche „Feldlager", vom Komponisten später zum „Nordstern" umgearbeitet, habe ich Ihnen bereits früher berichtet; an Auber's „Schwarzen Domino", dessen Wiederaufnahme wir dem Gastspiel der Artôt verdanken, will ich dagegen noch ein paar Bemerkungen knüpfen. Während das tragische Pathos der Franzosen für die deutsche Empfindungsweise stets den Beigeschmack des Rhetorischen behält, während ihre Sentimentalität uns immer nach Patschouli und Eß-Bouquet zu duften scheint, entfaltet ihre Komödie, die gesprochene wie die gesungene, die bei weitem angenehmsten Seiten des Volkstemperaments. Alle Musen und Grazien haben Boieldieu's und Auber's Schöpfungen auf diesem Gebiet ihren Segen gegeben. Selbst diejenigen Arbeiten des Letzteren, in welchen an die Stelle der aus dem Vollen und Ganzen spendenden Genialität die geschäftige Routine tritt, bewahren in der Glätte der Form und in der wählerischen Eleganz des Ausdrucks einen gewissen Idealismus, der vortheilhaft genug absticht gegen den Staub und Lärm der gemeinen Wirklichkeit, von deren fratzenhafter Parodie ganz zu geschweigen, wie sie uns aus der Posse neuesten Schlages angrinst. Der „Schwarze Domino" gehörte in den Zeiten der Sophie Löwe und der Tuczek zu den Hauptkassenstücken unserer Bühne, war aber in den letzten zwanzig Jahren gänzlich in Vergessenheit gerathen. Das Libretto zeigt in jedem Zug die zierliche Behendigkeit der Scribe'schen Muse. Rasch und mühelos schlingen, durchkreuzen und entwickeln sich die Fäden der Handlung. Prickelnde Laune, Virtuosität im Genuß des Augenblicks, eine eben so liebendige als oberflächliche Weise zu empfinden, dazu noch ein leiser, frivoler Anhauch — sie bilden das Element, in dem alle diese Personen athmen, und welches zugleich die Musik vom ersten bis zum letzten Takt erfüllt. In der gesammten Geschichte der Oper gibt es kein zweites Künstlerpaar, das so ganz für einander bestimmt gewesen, wie Scribe und Auber. Sie verbindet die innerste geistige Gemeinsamkeit. Bei Beiden genau die gleichen Vorzüge und die nämlichen Schwächen. Unter den Auber'schen Opern nimmt der „Schwarze Domino" eine mittlere Stellung ein. An melodischer Frische und Mannigfaltigkeit wie an Kraft des Ausdrucks hinter dem „Maurer" und „Fra Diavolo" zurückstehend, ist er doch noch weit entfernt von der steifen Geziertheit und frostigen Konvenienz, welche die neuesten Partituren des unermüdlichen Komponisten verödet und durch ihre Blätter rauscht wie der Herbstwind durch dürres Laub. Am kärglichsten ausgestattet erscheint der erste Akt. Was hier von einer Hand zur andern geht, ist nur musikalische Scheidemünze. Nirgend erhebt sich die geistige Tonsprache über das Niveau des Ballsaals, erst ihm zweiten Akt folgt der Komponist dem Beispiel, das ihm kurz vorher sein Horatio gegeben. Er erhebt sich von seinem Ruhebett, auf dem er zu schlafen schien, um nun seinerseits mit rühriger Hand in das Treiben der Personen einzugreifen. Höchst pikant charakterisirt ist das Duett zwischen Inliano und Angela, das arragonische Lied fesselt durch das gefälligste Lokalkolorit und der Gesang des Oekonomen, die hervortretendste Nummer des ganzen Werkes nach unserer Empfindung, ist voll des echtesten Humors. Im dritten Akt machen sich namentlich

bemerklich die Arie der Angela durch den dankbaren Spielraum, den ſie der Bravour des Vortrages eröffnet; ferner der Nonnenchor mit ſeiner geiſtreich perſiflirenden Bosheit.

Die Angela der Artôt beſtätigte die alte Erfahrung, daß der Reiz und die Schwierigkeit einer neuen Aufgabe ſtets die Leiſtungsfähigkeit einer echten Künſtlernatur ſteigern. Die Auber'ſche Tonſprache ſtellt nirgends ihre Sache auf die materielle Gewalt des Organs. Statt vom Blut und Mark der Stimme ſich zu nähren, ſucht ſie ihre geſammte Wirkung in einer meiſterhaft durchgebildeten Technik und zugleich in einer fein individualiſirenden Charakteriſtik des Ausdrucks. Sie bewegt ſich durchaus in jenem eleganten Konverſationsſtyl der guten Geſellſchaft, der jedes Kraftwort, alles überlaute, zudringliche Weſen auf's ſtrengſte verpönt. Gegenüber dem wilden Lärm der großen Oper, die ihr Publikum behandelt, wie wenn es lediglich aus Tauben und Geiſtesabweſenden beſtände, hat dieſes faſt ununterbrochene Piano und mezza-voce etwas überaus Wohlthuendes. Je weniger dieſe Muſik den äußeren Sinn des Hörers beſtürmt, um ſo geſchäftiger iſt ſeine Phantaſie, ſelbſt nach den leiſeſten Anregungen hinzulauſchen, jedes halben Wortes ſich zu bemächtigen und zu ergänzen, was nur angedeutet wurde. Die volle Anmuth und Urbanität, welche den Grundzug des Werkes bilden, hatte an Frl. Artôt die liebenswürdigſte Interpretin. In makelloſem Glanze ſtrahlte der bunte Fioriturenſchmuck, in welchem ihre Angela ſich präſentirte. Noch höher jedoch als alle jene tauſendfach ſchimmernden, meiſterlich gefügten Skalen, Arpeggien und ähnlichen Configurationen iſt die graziöſe Beredſamkeit anzuſchlagen, die den geſammten Vortrag durchzog, die mouſſirende Laune und das feinfühlige Verſtändniß, die jede Intention des Komponiſten ergriff, und z. B. das aragoniſche Lied, wie die Arie im dritten Akt zu den reizvollſten Genrebildern des Humors geſtalteten. Das diesmalige Gaſtſpiel der Artôt bewegte ſich übrigens, abgeſehen von der Angela, bei der ſie ſich im Dialog wie im Geſang an die deutſche Ueberſetzung hielt, in dem bekannten Repertoir. Das Berliner Publikum hatte ſeinem Liebling durchaus die alte Gunſt bewahrt. Die „Regimentstochter", der „Barbier" und die „Nachtwandlerin" füllten das Opernhaus bis auf den letzten Platz mit einem Auditorium, das den Gaſt auf jede Weiſe auszeichnete.

Ich muß ſchließlich noch einen Punkt berühren, bei dem es ſich keineswegs blos um eine oratio pro domo handelt. Die von den „Recenſionen" im Laufe des letzten Winters gebrachte Charakteriſtik der Artôt ſticht erheblich ab gegen meine früheren Berichte über die italieniſche Primadonna des Viktoriatheaters, und doch hat weder Ihr Berliner Korreſpondent noch Ihr Wiener Mitarbeiter ein bloßes Separatvotum abgegeben, vielmehr befand ſich der eine wie der andere in weſentlicher Uebereinſtimmung mit allen ſeinen Fachgenoſſen. Zur Erklärung dieſes Widerſpruchs könnte ich darauf hinweiſen, daß bei Ihnen die Künſtlerin in einer ihr nicht ebenbürtigen Umgebung auftrat, ein Umſtand, der hemmend und verwirrend auf ihre eigene Leiſtung zurückwirken mußte. Das iſt es aber nicht allein. Noch weit mehr fällt das Folgende in's Gewicht. Zwiſchen den Darſtellungen, die ich im Auge hatte, und dem Wiener Gaſtſpiel liegt ein Zeitraum von 2—3 Jahren, der nicht ohne tiefgreifenden Einfluß auf die geſammte Entwicklung der Sängerin geblieben. Sie hat ſich allmählich immer mehr daran gewöhnt, den Schwerpunkt ihres Vortrages aus dem vollquellenden Erguß des Gefühls in den Glanz der Technik wie in das geiſtreiche Spiel mit ſcharf geſchliffenen Pointen und Antitheſen zu verlegen; um ſo weiter wurde ſie nach dieſer Richtung hingedrängt, jemehr die Stimme in Folge der ununterbrochenen Gaſtſpielſtrapazen von dem ſammtweichen Schmelz und der bezaubernden Süßigkeit verlor, die ſie ehedem in ſolcher Fülle beſaß. Schon Ulibiſcheff ruft aus: „Wie märchenhaft erſcheint die ewige Jugend der vorangegangenen Sängergeneration im Verhältniß zu dem raſchen Lebenslauf unſerer Künſtler, die zwar nicht wie die Roſen an demſelben Frühlingsmorgen blühen und hinwelken, deren Brauchbarkeit aber, wie die der Kourierpferde, einen Zeitraum von 5—6 Jahren nicht überdauert". Nachdrücklicher als der hohe Kammerton, als die materialiſtiſche Richtung unſerer modernen Oper mit ihrem tobſüchtigen Orcheſter und ihrer Bevorzugung der extremen Regiſter arbeitet das fahrende Virtuoſenthum an dem Ruin der Stimmen, die ihm einmal verfallen. Auf den Kunſtbetrieb der Gegenwart haben' unſere Eiſenbahnen den verhängnißvollſten Einfluß geübt. Gelegentliche Gaſtdarſtellungen wirken auf den Schauſpieler wie auf den Sänger eben ſo anregend und erfriſchend, als der ſtete Wechſel des Orts und des Publikums erſchöpfend und demoraliſirend. Selbſt die reichſte Begabung vermag ſich dem Fluch der Heimathloſigkeit nicht zu entziehen.

Das Stuttgarter Hoftheater.

Rückblick auf die Schauspielsaison 1862—1863.

I.— Da ich im Laufe der Saison nicht dazu gelangt bin, einen kritischen Rückblick auf die Leitung unseres Instituts zu werfen, so werde ich diesmal eine ausführlichere Schilderung der zehnmonatlichen Thätigkeit unserer Hofbühne auf dem dramatischen Felde vom September 1862 bis Ende Juni 1863 zu entwerfen haben.

Ich beginne zunächst mit einer Zusammenstellung der Aufführungen innerhalb des genannten Zeitraumes. Zur Vorstellung kamen 14 Trauerspiele, die mit Ausnahme zweier („Clavigo“ und „Der Jude“) den ganzen Abend füllten, 28 Schauspiele, wovon 5 den Abend nicht ausfüllten, und 71 Lustspiele unter Einrechnung einiger Possen von Kaiser, Nestroy, Raupach, von denen 40, also mehr als die Hälfte, nur einen Theil des Abends in Anspruch nahmen: in Allem 113 Stücke, von denen 47 den Abend nicht füllten.

Die Wiederholung von Aufführungen in derselben Saison ist bei uns äußerst selten, heuer wurde sie durch mehrere Gastspiele begünstigt; dennoch wurden von den 14 Trauerspielen nur 3, von den 28 Schauspielen nur 7 einmal wiederholt, von den 71 Lustspielen gelangten 16 zu einmaliger, 5 zu zweimaliger Wiederholung. Lassen wir die gemischten Abende, d. h. die anders stattgehabte Vertheilung zwischen Schauspiel, Lustspiel, Ballet oder Konzertvorträgen außer Acht, so haben wir 70 ganze Abende in der Saison auf das Lustspiel, 30 auf das Schauspiel, 16 auf die Tragödie zu zählen.

In Bezug auf Nationalität der Autoren zählten wir unter den Lustspielen 19 Stücke französischen Ursprungs mit 25 Aufführungen, 2 italienischen und 1 (ohne Shakespeare zu rechnen) englischen Ursprungs; unter den Schauspielen 5 französische — welche bis auf eines den Abend nicht ausfüllten — mit 6 Aufführungen und 1 englisches (von Cumberland).

In allen diesen Beziehungen nun sind Verbesserungen bemerkbar gegen das Vorjahr, in welchem ich (Nr. 36 d. Bl. 1862) insbesondere gegen das ausgedehnte Regiment der Bagatelle und des überrheinischen dramatischen Imports meine Stimme zu erheben hatte. Stellte sich damals das Verhältniß der leichten und ernsten Dramengattung so, daß 80 Lustspiele, von denen c. 60 den Abend nicht füllten, auf c. 30 Schau- und Trauerspiele kamen, so haben wir diesmal c. 70 Lustspiele, von denen nur 40 den Abend nicht füllten, auf 42 Trauer- und Schauspiele aufzuweisen, und das trotz des Gastspiels der Goßmann. Französischen Ursprungs hatten wir damals im Lustspiele über 20, in Allem über 30 Stücke, diesmal in Allem 24 Stücke, von denen 9 den ganzen Abend in Anspruch nahmen, und worunter Molière (2 Mal) und Scribe vertreten waren.

Aehnliches dürfen wir bei den neu gebrachten Stücken hervorheben. Zwar scheint ihre Gesammtzahl 20 im Nachtheile gegen das Vorjahr, welches 22 aufwies; wesentlich aber ist, daß gerade die Blütten-Novitäten sich fast um ein Drittheil vermindert haben, die Zahl der ernsteren Novitäten dagegen gestiegen ist. Auch befinden sich unter den 12 neuen Lustspielen nur 3 französische, und eines davon ist Molière's „Tartüffe“ in der neuen Uebersetzung von Gruneert, zugleich das einzige den ganzen Abend füllende Lustspiel. Neben ihm gehörten die besten Novitäten in dieser Gattung Benedix und Bauernfeld an. Wiederaufnahmen im Lustspiele gab es 9, deren Mehrzahl den Abend füllte; die wirksamsten darunter gehörten Töpfer, Raimund und Raupach an, die verfehltesten Mautner und Jünger. — Die Schauspiel-Novitäten, 8 an der Zahl (gegen 6 im Vorjahre), gehörten sämmtlich, wie die 3 Neueinstudirungen, mit Ausnahme eines englischen Stückes aus dem vorigen Jahrhundert, nur deutschen Autoren an, unter denen die jüngste Literatur durch Heyse. Redwitz und Mosenthal vertreten war. Nur ein einziges, das englische Schauspiel, füllte den Abend nicht aus.

In Allem sind die Neuigkeiten und Neuaufnahmen der beendigten Saison folgende, wobei ich die den Abend nicht füllenden Stücke mit * bezeichne.

Im recitirenden Schauspiele neu: „Die Familie Schroffenstein“ von Kleist, „Ludwig der Bayer“ von Heyse, „Der Doge von Venedig“ von Redwitz, „Der Richter von Zalamea“ von Calderon, „Die deutschen Komödianten“ von Mosenthal, „Eine Tochter des Südens“ von Fr. Birch-Pfeiffer, „Kunst und Leben“ von Ilie, „Der Kaufmann“ von Benedix; nur die Stücke von Birch-Pfeiffer, Mosenthal, Redwitz und Heyse gelangten zur zweiten Aufführung. Neueinstudirt: „Ernst, Herzog von Schwaben“ von Uhland, „Torquato Tasso“ von Goethe, „Der Jude“ von Cumberland; nur das Uhland'sche Stück wurde 2 Mal vorgeführt.

Im Lustspiele neu: „Im Vorzimmer Sr. Excellenz“ * von Hahn, „Der Hausspion“ * von Schle-

finger, „Feuer in der Mädchenschule“ * und „Die schöne Müllerin“ * n. d. Französischen, „Rechter und linker Flügel“ * von Lork-Alban, „Gegenüber“ * und „Günstige Vorzeichen“ * beide von Benedix, „Tartüffe“ von Molière, „Die Wiener in Paris“ * von Holtei, „Die Alten und die Jungen“ * von Lorm, „Die Virtuosen“ und „Fata Morgana“ * beide von Bauernfeld. Diese 12 Novitäten erlebten 20 Aufführungen. Neueinstudirt: „Eine Posse als Medizin“ von Kaiser, „Die Entführung“ * von Jünger, „Frau, schau, wem“ * von Schall, „Die Lebensmüden“ von Raupach, „Das Preislustspiel“ von Mautner, „Rosenmüller und Finke“ von Töpfer, „Der Diamant des Geisterkönigs“ von Raimund, „Der Platzregen als Eheprokurator“ * von Raupach, „Das goldene Kreuz“ * a. d. Französischen. Diese 9 Stücke wurden zusammen 19 Mal vorgeführt.

Die Autoren betreffend, erschienen in dieser Saison auf der Bühne:

Shakespeare an 9 Abenden mit 8 Stücken: „Die Widerspänstige“, „Viel Lärmen um Nichts“, „Julius Cäsar“, „Hamlet“, „Richard III.“, „Macbeth“, „Romeo und Julia“, „Der Kaufmann von Venedig“ (2 Mal).

Goethe an vier Abenden mit 4 Stücken: „Faust“, „Egmont“, „Clavigo“, „Torquato Tasso“.

Schiller an fünf Abenden mit 5 Stücken: „Die Jungfrau von Orleans“, „Die Räuber“ (2 Mal), „Wallensteins Lager“ und „Die Glocke“, „Don Karlos“.

Kleist an zwei Abenden mit: „Die Familie Schroffenstein“ und „Das Käthchen von Heilbronn“.

Uhland 2 Mal mit „Ernst, Herzog von Schwaben“.

Lessing, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig, Laube u. A. waren nicht vertreten.

Ebenso fielen aus: Iffland, Putlitz und die würtembergischen Dichter Fischer und Kiedaisch; dafür traten Mosenthal und Ille mit je einem Stücke ein, ersterer an zwei Abenden.

Gutzkow 3 Mal: „Zopf und Schwert“, „Fremdes Glück“ * und „Werner“.

Freytag 3 Mal mit 2 Stücken.

Birch-Pfeiffer 9 Mal mit 7 Stücken.

Benedix 9 Mal mit 7, Bauernfeld 6 Mal und Raupach 5 Mal mit 4, Feldmann 4 Mal mit 3, Töpfer 6 Mal mit 2, Holtei 3 Mal mit 2, Blum und Wilhelmi je 2 Mal mit 2, Kotzebue, Mautner, Schlesinger, je 2 Mal mit 1 Stück.

Molière an zwei Abenden mit „Der Geizige“ und „Tartüffe“, endlich Scribe „Ein Glas Wasser“, Calderon „Der Richter von Zalamea“, Cumberland „Der Jude“, während Moreto ausfiel. *)

Bei der vorjährigen Rückschau (in Nr. 5 und 36 d. Bl. 1862) hatte ich Gelegenheit, die Fortschritte hervorzuheben, welche unsere Bühnenleitung zu einem klassischen Repertoir hin und in Berücksichtigung der ersteren dramatischen Zeiterscheinungen in der betreffenden Saison gemacht hatte, während andererseits aus der vielfachen Ordnungslosigkeit der inneren Verhältnisse heraus allerdings kein Fortschritt bemerklich geworden war. Wie es nun erfreulich ist, gestützt auf die vorstehenden Repertoir-Auszüge behaupten zu dürfen, daß jene Fortschrittsbewegung trotz auffallender Ungleichheiten und Unterbrechungen doch im großen Ganzen erfreulich fortdauert und selbst eine neue, seit mehr als einem Jahrzehnt versiegt gewesene Quelle der Anregung sich eröffnet hat, nämlich das Gastspiel bedeutender Künstler, so ist es andererseits nicht minder betrübend, berichten zu müssen, daß die Herrenlosigkeit, der Schlendrian der innern Bühnenverhältnisse ungehindert fortwuchert, und jene Ordnung und Einheit künstlerischer Leistung nachhaltig fehlt, ohne welche selbst der beste Wille nichts bleibend Gutes hervorzubringen, noch die Leistungen eines bedeutend ausgestatteten Kunstinstitutes auf die seinen Kräften und Ansprüchen angemessene Höhe zu heben vermag.

Unsere Hofbühne ist, wie schon früher erwähnt, auch vom Lande aus nicht unbeträchtlich, mit einem Viertel der (auf 200,000 fl. berechneten) jährlichen Generalunkosten dotirt und die königliche Munificenz macht sich nicht nur den Angestellten — freilich mit persönlichen Ausnahmen — sondern auch dem Publikum gegenüber gerne bemerklich, wie sie z. B. den Ertrag von Zweckvorstellungen gelegentlich nicht unbedeutend über die Einnahme steigert, bei Gastspielen nie die Eintrittspreise erhöht u. dgl. Die verhältnißmäßige Leichtigkeit der Kassenausgleichung aber führt auch zu künstlerischen Protektionen, die nur zu häufig der Person, nicht der Kunst, zu Gute kommen, und zu Engagements, die wie ein fünftes Rad am Thespiskarren einherlaufen und das Gleichgewicht, das sie stützen sollten, vielmehr

) Kleine Abweichungen dieser Zahlen von den Angaben unseres „„ Referenten in Nr. 29 bitten wir nach den Worten des heutigen Berichterstatters damit zu entschuldigen, daß „die Konstatirung solcher Daten bei der Unordnung in den Theaterzetteln sehr schwierig und vor dem Erscheinen des gedruckten Jahresberichtes geradezu unmöglich ist“. A. d. R.

bedrohen. So ist die Spezies der Liebhaberinnen bei uns allzureich ausgestattet; sie umfaßt die Damen Eulenstein-Wilhelmi, Wenzel-Siber, Biffinger, Hutter, Steinau, Retter, Wimmer, Kadell, ohne daß wir bis zu den niedrigen ländlichen Rollen herabzusteigen brauchen. Von diesen wurde Frl. Biffinger auf die Empfehlung eines Regisseurs von einer kleinen Bühne her, Frl. Retter und Hutter als völlige Kunstnovizen durch eigene Präsentation bei der Intendanz engagirt, Frl. Hutter sofort auf drei Jahre und unter sehr günstigen Bedingungen. Diese junge Dame erweckte, scheint es, bei der Recitation einzelner Scenen ein so günstiges Vorurtheil, daß man, anstatt mit kleineren Rollen zu beginnen, sofort die Meisterwerke eines Schiller, Goethe und Shakespeare zu Einübungsstücken für das junge Talent hergab — ein Verfahren, das unter allen Umständen zu tadeln ist, da es die Debütantin stets zum Hochmuth erziehen wird, die Dichter und das Publikum aber rücksichtslos beeinträchtigt. Die Proben, d. h. die Aufführungen ergaben nun als vorhandenes Inventarium: vielfach gute Intentionen und eine denkende, obwohl oft nüchterne, Auffassung im Einzelnen neben der Unmöglichkeit, ein festgehaltenes Gesammtbild zu gestalten; stete Ungleichheiten in der bedenklich routinirten Schilderung, manierirte Weichheit neben spröder nicht minder manierirter Härte, Anlage zu feinen Ausführungen aus dem Verstande heraus, vielleicht zu heiterer Darstellung, doch für das tragische Pathos, auf welches die tiefe Stimme zu leiten schien, Mangel an Wärme und Innerlichkeit der Seele. Rechnet man hinzu den völlig embryonischen Zustand der äußeren Mittel, die Stimme im Raume verhallend, und, wenn gesteigert, zum Schreien übergehend, die Mimik ein tragisches stereotypes Gesicht oder unruhiges Spiel ohne Uebergänge, statt der Grazie völliger Mangel an passenden Bewegungen — so ist es begreiflich, daß auch der gesuchteste Beifall sich abnutzen, auch das wohlwollendste Publikum eine wachsende Opposition zeigen mußte, zumal das Interesse an früherer passenderer Besetzung der Rollen hinzutrat. So erschöpfte sich denn das Jahresengagement der jungen Dame in nur vier tragischen Rollen, Gretchen, Jungfrau, Klärchen, Julia, mit immer abnehmender Wirkung, und es ist stark von ihrem freiwilligen Abgang die Rede. Kleinere Rollen, die sie hätten bilden können, vermochte sie — die Sonne der Gunst herrscht selten ewig — nur zwei zu erhalten: Laura in Redwitz's „Doge von Venedig" und Marie im „Werner". Es ist möglich — denn reger Wille und Studium liegen hier offenbar im Kampfe mit unvollkommenen und noch mehr unbeherrschten Mitteln der Kunst — es ist möglich, daß in Frl. Hutter's gegenwärtiger Stellung eine wirkliche Begabung bedroht, eine berechtigte künstlerische Laufbahn untergraben ist, in solchem Falle aber ist es geschehen durch das Uebermaß der Gunst und der Ansprüche bei ihrem Debüt, und sie wird einige Jahre bescheidener Ausbildung im Kleinen zweifellos hinnehmen müssen, um aus Kleinem Großes zu entwickeln.

Frl. Retter, deren ähnliches, doch minder prätentiöses Engagement ich seiner Zeit gemeldet, hat sich in dieser Saison, bei nicht geförderter Ausbildung, mit äußerst wenigen und unbedeutenden Nebenrollen begnügen müssen — wie denn in der That auch Rollen für so viele Kompetentinnen bei wöchentlich nur drei Schauspielabenden nicht aus dem Boden wachsen können; sie ist aber dennoch, wie ich höre, kürzlich neuengagirt worden. Frl. Biffinger, ein junges beachtenswerthes Talent, mit mädchenhaftem Liebreiz und großer Innigkeit des Gefühls ausgestattet, deren Käthchen von Heilbronn wir über die Leistung der Fr. Prokesch-Goßmann in dieser Rolle stellen, wird fast nur in unbedeutenden Rollen beschäftigt, obwohl ihr für freiere Auffassung und Ausführung der Charaktere vielleicht nur eine gründlichere Einwirkung der Schule und des Regisseurs fehlt. Frl. Wimmer, Frl. Kadell erhalten nur einzelne höhere Rollen, wie Jessika im „Shylok", Ida in den „Journalisten", obwohl ihnen Fachtalent oder Entwicklungsfähigkeit kaum nachzusagen sein dürfte. Am wichtigsten aber tritt Frl. Steinau hervor dadurch, daß dieselbe von immer gleicher Gunst unserer Intendanz getragen, eine in Qualität wie in Quantität übermäßige Rollenzahl übernimmt, ein Umstand, der seit einer Reihe von Jahren sich wiederholend, die schauspielerische Ausbildung und Beschäftigung ihrer Kolleginnen nicht unwesentlich beeinträchtigt und von Seiten des Publikums fruchtlose Reklamationen hervorruft. Frl. Steinau erscheint möglichst oft auf der Bühne, wenn es sein kann zwei Mal an einem Abend; im ersten Monat dieses Jahres z. B., d. h. in 15 dramatischen Aufführungen, trat sie 11 Mal auf, in der ganzen Saison, welche fast 100 Lustspielaufführungen enthalten mochte, fast 90 Mal, trotz des rivalisirenden Gastspiels der Fr. Prokesch — eine Zahl, welche außerordentlich erscheint, besonders wenn man sie mit den 6—7 Rollen vergleicht, welche Frl. Retter oder Frl. Hutter in der gleichen Saison erhielten. Dieses un-

vermeidliche Auftreten des Frl. Steinau ist aber auch eine Art von Kalamität für das Publikum und für das Lustspiel selbst, besonders für das feinere. Denn die Künstlerin, mit einem hübschen Aeußeren, sowie mit einer angenehmen Natürlichkeit und Frische des Spiels ausgerüstet, hat dabei so wenig die Fähigkeit feinerer Empfindung und künstlerischer Nuancirung, bleibt dagegen so sehr in den oberflächlichen Seelenbewegungen, daß ihre Rollen eine fast stereotype Form annehmen und ihre Affekte — Lieben, Schmollen, Naivetät u. s. w — in Stimme wie Pantomime stets dieselbe Darstellung zeigen, eine Unbeweglichkeit, welche sich bis zum Eindruck der Geistlosigkeit steigern kann, und gegen welche die jüngste Nachahmung einer Meisterin in kühneren Bewegungen, Sprüngen u. s. w. durchaus keine Abhilfe brachte, sondern nur das „quod licet Jovi..." illustrirte. Andererseits fällt dieser Umstand auch auf die feineren Lustspielrollen bedeutungsvoll zurück, da bei der Eintönigkeit und dem Mangel an intelligentem Eingehen die Färbung der Rollen mehr oder minder aufgehoben wird, die Individualisirung so zu sagen in dem Privatcharakter der Künstlerin stecken bleibt, und der Charakter in Charakterlustspielen nur mehr äußerlich wechselt; hiedurch kann mitunter das Lustspiel selbst entarten. „Die schöne Müllerin", worin Charlotte von Hagn ihrer Zeit Triumphe feierte, rief bei uns in Frl. Steinau's — derberer Darstellung öffentliche Zeichen des Unwillens und einen so starken Ausbruch der Lokalkritik über die „Unanständigkeit" des Stücks hervor, daß die Bluette nach einmaliger Aufführung nicht wieder erschienen ist. „Fata Morgana" von Bauernfeld erfuhr aus gleichem Grunde das wunderbare Schicksal, für unsittlich gehalten zu werden, für ein „plumpes und rohes" Machwerk, für eine „geistige Mißgeburt", deren Vorführung der Direktion als ein schwerer Mißgriff vorgeworfen wurde! Nun ist dieses Lustspiel, wie die meisten des Verfassers, wenig auf Situationen, dagegen durchweg auf die Charaktere gegründet. Die Erfindung ist nicht reich, die Intrigue nicht lebhaft, aber die Charakteristik und der Dialog, der sie ausspricht, ist fein, lebhaft, geistreich, und von der plumpen Sinnlichkeit, die unsere Lokalkritik aus Eveliness Charakter herausfand, hat der Hr. Verfasser wohl keine Ahnung gehabt. Eveline, deren naturfrische gerade Seele durch eine lebhafte Intelligenz und hohe geistige Ausbildung nicht gelitten hat, wird durch die verschiedenen Einflüsse der Außenwelt zu Uebermuth, Eigenwille, Trotz, ja als ihre Liebe erwacht, zu Koketterie und zu gewaltsamem Spiele mit ihrer ganzen Lebenswelt fortgetrieben. Die bösen Instinkte kämpfen in ihr mit den guten, wenn aber unter jenen auch die „Sinnlichkeit" aufzutreten schien, so konnte nur eine unberechtigte, wie es hier allerdings der Fall war, plumpe Auffassung sie mit hineinbringen; nur über einem, keiner feinen Intention und keines reservirten Ausdrucks fähigen Spiele konnte es dem Zuschauer entgehen, daß es Eveline keinen Augenblick einfällt, sich wirklich in den Bauer Uli zu verlieben, daß sie vielmehr mit Geist, aber auch mit Eigensinn, einen solchen albernen Glauben ihrer nicht geistreichen Umgebung theils veranlaßt, theils zweckdienlich ausbeutet, daß endlich der Oberst, der allein mit ihr auf gleicher Höhe der Bildung steht, allein das luftige Gewebe sofort durchschaut und danach handelt, wenn er auch der Exasperation des Widerspruchs in ihr den Wahnsinn der Ehe (nicht der Liebe) mit Uli zutrauen muß .... daß mit einem Worte „eine physische (!) Verirrung der Heidin" gar nicht existirt, und daß die „Schilderung, welche den weiblichen Theil der Zuschauer beleidigen, den männlichen mit wahrem Widerwillen erfüllen muß", die „Ungeheuerlichkeit einer Liebe ohne irgend welches dem Zuschauer erkennbare andere Motiv, als daß der Knecht Uli ein schmucker frommer Bursche ist" — nicht Mißgeburten des Dichters, sondern Verirrungen der Darstellung und nebenbei eines schläfrigen Recensententhums sind! Frl. Steinau, deren mangelnde Befähigung für den großen Umfang ihres Repertoirs wir hier nicht zum ersten Male hervorheben, ist daher zu rathen, daß sie weniger auf Spielhonorar als auf ihren künstlerischen Ruhm sehen, und dem von Jahr zu Jahr mehr hervortretenden Mißbehagen des Publikums Rechnung tragen möge durch Beschränkung auf das eigentliche Soubrettenfach unter Aufgabe höherer und feinkomischer Charakterrollen, welche aristokratische Tournüre, feineres Verständniß und eine höhere geistige Bildungssphäre unumgänglich erfordern; dann werden auch ihre guten Leistungen im Fache des bürgerlichen und ländlichen Naturcharakters unbehelligt anprechend hervorzutreten vermögen.

(Schluß folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

24. — 30. Juli: „Rigoletto“ — „Karnevals-Abenteuer in Paris“ (2 Mal) — „Die Zauberflöte“ — „Alessandro Stradella“ — „Robert der Teufel“. — „Lalla Rookh. — Gäste: Fr. Pauli-Markowits: Gilda, Königin der Nacht, Mirza; Frl. Alvsleben, aus Dresden: Leonore; Hr. Krön, aus Prag: Malvolio; Fr. Lentner-Peschka: Isabella; Fr. Fabbri-Mulder: Alice; Hr. Pauli: Raimbaut; Frl. Rotter und Frl. Remanoff: einzelne Tänze.

Die Aufführung der „Zauberflöte“ gehört nicht zu den glänzenden Leistungen unserer Hofopernbühne. Was ihr vor Allem fehlt, ist das Verständniß des eigenthümlichen Charakters der Mozart'schen Musik, die liebevolle Sorgfalt und der feine Geschmack in der künstleelschen Leitung. Die Wiekung der meisten mehrstimmigen Nummern beruht auf der genauen Hervorhebung und harmonischen Ausgleichung unzähliger Detailzüge, auf deren technisch haarscharfer und künstlerisch stimmungsvoller Wiedergabe. Eine nur annähernd genaue, dabei ganz weihelose Ausführung, unter Hrn. Esser's kühl und hastig vorwärtsdrängenden Taktschlägen, genügt hier nicht im geringsten. Die wunderbaren Gesänge der drei Damen, der drei Genien, und Manches aus Pamina's Scenen mit Papageno geht dabei unerfeklich verloren.

Ein zweites Moment, dessen entsprechende Beihilfe schwer vermißt wied, ist die feenische Anordnung, die Ausstattung. Die „Zauberflöte“ ist unbedingt darauf angewiesen, duech dekorative Pracht, Präzision der Maschinerien und Lebendigkeit des feenischen Ensemble's zu wieken. Unser Operntheater leistet hierin kaum das Nothdürftige, diesmal aber kamen überdies allerlei Verstöße vor, wie das Verunglücken der Schlange, das Verlöschen des Feuees bei der Feuerprobe, der verspätete Eintritt der Sklaven mit Monostatos (erstes Finale), — welche die spezielle Unaufmerksamkeit einer ohnehin nicht vortheilhaft bekannten Regie auf's neue bekundeten.

Den Solisten war es diesmal nicht beschieden, die Mängel der Regie, der Ausstattung und der musikalischen Leitung vergessen zu machen. Namentlich überraschte uns Hr. Schmid als Sarastro auf unangenehme Weise durch fortwährendes Tremoliren. Wir fürchten, es habe den geschäßten Sänger die öftere Wiederholung hoher Baßpartien, namentlich aber des Gounod'schen Mephisto zum Tremoliren und Loslegen verleitet, so daß er jetzt die einfachen und tief liegenden Gesänge Sarastro's nicht mehr, wie sonst, mit Ruhe und stylgemäßem Vortrag wiedergeben kann. Jedenfalls warnen wir Hrn. Schmid ernstlich vor jenem garstigen Fehler.

Frl. Krauß ihrerseits kann keinen gesunden Ton mehr fassen und ruhig festhalten. Ihre Pamina, so musikalisch korrekt sie sonst wäre, ist doch stimmlich unzurechnungsfähig, ein tremolirendes Jammerbild.

Fr. Pauli-Markovits wagte sich an die Königin der Nacht, ohne die leicht ansprechende Höhe und die Staccato-Geläufigkeit zu besitzen, welche die Abnormitäten dieser Partie erfordern. Das erste Andante sang sie indessen mit schönem Ausdruck.

Hr. Walter ist ein guter Tamino, Hr. Mayerhofer — wenn auch weder stimmlich noch schauspielerisch dafür qualifizirt — doch ein sehr fleißiger Papageno, Hr. Hrabanek ein genügender Sprecher. Frl. Kropp sang die schwierige Partie der ersten Dame etwas ängstlich, aber korrekt, sehr tüchtig sekundirt von Frl. Destinn und Frl. Bettelheim. Als Papagena nimmt sich Frl. Tellheim recht hübsch aus, und spielte auch ihre Altweiberscene ganz nett. Die zwei Priester genügen, — die drei Genien dagegen lassen Alles zu wünschen übrig.

Die Gilda in „Rigoletto“ ist bekanntlich eine der besseren Leistungen der oben genannten Gastin. Nicht als ob damit ein unbedingtes Lob ausgesprochen wäre. Fr. Pauli setzt nicht immer gut an, singt nicht immer rein und spricht sehr undeutlich aus. Nichtsdestoweniger machen die frische und klangvolle Stimme, die jugendliche Gestalt und der Anflug einfacher Natürlichkeit in ihrem Vorteag einen günstigen Eindeuck, welcher zu dem Gedanken anregt, daß in guter Schule etwas aus der jungen Sängerin zu machen wäre.

Als Rigoletto gibt sich Hr. Hrabanek unendlich viel Mühe, um gut zu spielen und effektvoll zu singen. Letzteres gelingt ihm ganz gut, — dem Spiele fehlt es fühlbar an Humor, doch ist das Ganze immerhin eine recht tüchtige Leistung. Hr. Walter singt den Herzog stellenweise sehr hübsch, Hr. Mayerhofer als Sparofucile ist sehr charakteristisch, Fel. Bettelheim dagegen scheint sich zur Rolle der Maddalena nicht zu eignen, — womit wir übrigens nichts weniger als einen Tadel aussprechen wollen.

---

c. — Am 27. sahen wir eine Fortsetzung der unglücklichen Gast-Experimente in Flotow's von leidigem Wetter begünstigtem und wohl hauptsächlich deshalb ganz anständig besuchtem „Stradella“. Entschieden un-

glücklich wenigstens in Betreff der Leonore des Frl. Alvsleben (vom Dresdener Hoftheater), in welcher ein unvortheilhaftes Aeußere sich mit schwacher Stimme, unzureichend geschultem Vortrag und affektirtem Spiel zu wunderbarer Harmonie vereinigen. Beabsichtigt Hr. Salvi auch eine loan collection von Antiquitäten anzulegen? — Weit besser introdujirte sich Hr. Krén (vom Theater in Prag) als Malvolio, obwohl sein Vortrag neben der fast übertrieben lebendigen Figur des Barbarino (Hr. Erl) bisweilen etwas matt und schläfrig heraustam. Dies gilt vorzugsweise vom zweiten Akte; gegen den Schluß ward das Spiel des Gastes wärmer und der Ton seiner angenehmen Stimme kam zu freierer Wirkung. — Die Leistung des Hrn. Walter (Stradella) darf als eine höchst gelungene bezeichnet werden; namentlich der Vortrag des Gebetes erntete gerechten Beifall. — In Frl. Valesca Remanoff ist die Galerie der gastirenden Tänzerinnen um ein weiteres, aber nicht sehr gefährliches Mitglied bereichert worden. Die junge Dame leistet in Verrenkungen das Unmöglichste und vibrirt auf den Zehenspitzen ganze Touren des Sehnsuchtswalzers. Aber zur Tanzkunst soll man diese Gauklerstücke doch nicht rechnen? Schön wenigstens sind sie gewiß nicht.

Im „Robert“ wurden abermals, abgesehen von Fr. Fabbri-Mulder, zwei andere Gäste dem Publikum vorgestellt, nämlich: Fr. Peschka-Leutner (Isabella) und Hr. Pauli (Raimbeaut). Erstere, von ihrer mehrfachen Mitwirkung in Konzerten nicht unvortheilhaft bekannt, soll sich auch auf dramatischem Gebiete bewährt haben. Widersprechend lauten die Berichte über Hrn. Pauli. Die Tanz-Gastin Frl. Irma Rotter hat in „Karnevals-Abenteuer“, deren hundertste Aufführung jüngst stattfand, sehr gefallen.

Bei der Wiederholung von „Lalla Rookh“, am 30. Juli, war Fr. Pauli-Markovits gut disponirt und erntete verdienten Beifall. Gegenüber dem Tadel, der unlängst an dieser Stelle ausgesprochen wurde, fühlen wir uns verpflichtet zu erwähnen, daß Fr. Pauli diesmal recht frisch, korrekt und mit reiner Intonation gesungen, auch mit natürlichen Ausdruck gespielt hat.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Gäste vom Burgtheater.) Das Wiener Gastspiel geht zu Ende und mit ihm der künstlerische Schimmer, der nur kurze Zeit jene Theater, auf denen uns sonst selten Offenbarungen der Kunst und Natur erfreuen, erhellte. Darstellungen ungetrübten Kunstgenusses gewährten hauptsächlich Frl. Bognar und Hr. Fichtner. Letzterem waren die hervorragenderen Aufgaben im Repertoir zuertheilt; so halten wir es um so mehr für Pflicht den lieblich-milden Genius des Frl. Bognar, der nur zweimal in sonniger Anmuth als Lessing's „Minna“ aus seinem bisher eingehaltenen Halbdunkel heraustrat, zu würdigen. Der Glanzkern ihrer dramatischen Gebilde, wie vielfältig sie sich auch gestalteten, trägt als individuellen Hauptzug das „Seelenhafte und Keusche“ in sich. Das Gefühl der Sicherheit, niemals von Frl. Bognar unkünstlerisch berührt werden zu können, versetzt uns selbst bei der unscheinbarsten Rolle in die wohlthuendste Stimmung. In den Momenten des Schweigens auf der Bühne liegen oft der Künstlerin beste Siege, denn, beredter als es Worte vermögen, zeigt sich dadurch in Mimik und Plastik die Fülle und der Reichthum ihres innerlichen Gefühlslebens. So brachte Frl. Bognar als junge Frau in dem zum ersten Male gegebenen niedlichen Lustspiele Fichtenau's: „Wie du willst“, eine eben so feine wie charakteristisch durchgeführte Variirung der Warte: „Wie du willst“, die dem Stückchen eine recht freundliche Aufnahme sicherte. Um die Totalität ihrer künstlerischen Wirksamkeit vollständig in uns aufzunehmen und festzustellen, fehlte uns leider in den gebotenen Vorstellungen an der Wilhelmstadt die geeignete Gelegenheit, und wir wollen die lebhafte Hoffnung nicht unterdrücken, daß des Schicksals Gunst es gestatten möge, Frl. Bognar im k. Schauspielhause in einer ihrer würdigeren Kunstthätigkeit begrüßen zu dürfen. — Das in der Viktoria zum ersten Male vorgeführte fünfaktige Drama: „Begum Sumra“ von Friedrich Halm, hat vermuthlich nur den Zweck haben sollen, Fr. Rettich eine ihren eigenthümlichen Fähigkeiten angemessene Aufgabe zu bieten, und ist das einerseits erreicht, so vermochte der Dichter für sein Werk im Ganzen leider nicht zu fesseln. Ein Kunstwerk ist diese indische „Begum“ nicht. Der Handlung Hebel beruht auf Einmüchtigkeit; sie ist erfindungsarm und in ihren Motiven so unwahr, wie unpoetisch. Den Personen fehlt es an innerer Naturwahrheit. Die Sprache rauscht in Phrase und gekünstelter Schönrederei dahin, wenngleich uns manche erquickende lyrische Stellen zu Gehör kamen. Die dem Drama eingewebte deutsch radebrechende Figur halten wir für geschmacklos, eine Warnung, daß Halm sich nicht wieder herablassen möge, „bestellte“ Gastspiel-Arbeit zu liefern. Halm's Talent ist zu gut dafür. Fr. Rettich spielte mit ungebrochener Todesverachtung. Ein guter Moment war, als sie sich verrathen wähnt und den Glauben daran nicht aufkommen lassen will. Bei der sichtbaren Schuld des geliebten Verräthers stieß sie als Begum einen Ton von dramatischer Wirkung aus; nur wollen wir es unentschieden lassen, ob das diesem Charakter eingehauchte Feuer ein deutsches oder indisches gewesen. — Neu: „Die Lady in Trauer“, „Thioda“ (der vierte Akt aus Märker's Tragödie: „Karl der Große“.)

Lady Windham und Thioda: Fr. Rettich. — Bei Meysel: „Ein lockeres Verhältniß“; „Eine Gespensternacht im Riesengebirge“. — In der Vorstadt: „Die Gauner von Berlin“. — Bei Kroll: „Linda di Chamounix“; zu erwarten sind: „Geister-Erscheinungen“.

Kleine Chronik.

Zum Shakespeare-Jubiläum. Das Londoner Shakespeare-Komité faßte in einem Meeting am 22. Juni folgende Beschlüsse: 1.) Es soll ein nationales Fest des dreihundertjährigen Geburtstages Shakespeare's am 23. April 1864 gefeiert und zum Andenken daran ein Monument in der Hauptstadt ereichtet werden. 2.) Um Shakespeare's und des Landes würdig zu sein, muß diese Nationalfeier unter dem Patronate der Königin und dem Vorsitze des Prinzen von Wales, sowie mit der Beihilfe aller Klassen der Landsleute und Bewunderer des Dichters begangen werden, welche im vereinigten Königreiche, den britischen Kolonien und in auswärtigen Ländern leben. 3.) Um in einem nationalen Shakespeare-Komité alle Klassen verteten zu sehen, übernimmt das Komité die Aufgabe, alle Lokal- und Sondervereine und alle hervorragenden Persönlichkeiten, sei es in England oder sonst irgendwo, welche Shakespeare'sche Zwecke im Auge haben, zur Mitwirkung einzuladen.

An einer neuen deutschen Shakespeare-Uebersetzung arbeitet Dr. Ludwig Seeger in Stuttgart. Sie wird bei Otto Wigand in Leipzig erscheinen.

Neue Theater in Paris. Der ehemalige Direktor des Cirque Impérial in Paris hat die Erlaubniß erhalten, ein neues Theater in der Rue Montholon am Boulevard Lafayette zu bauen, das den Namen „Renaissance-Theater“ führen soll. Im Laufe des nächsten Herbstes steht außerdem die Eröffnung von vier neuen Theatern auf dem neuen Boulevard des Amandiers bevor, und zwar: von dem Theater Prince Eugène, Théâtre des Arts, Théâtre des Sonambules und Délassemens comiques.

Eine „allgemeine Geschichte der Musik“ in übersichtlicher Darstellung“ von Dr. J. Schlüter ist soeben bei W. Engelmann in Leipzig erschienen. Wir kommen darauf zurück.

Von Gutzkow's „Dramatischen Werken“ in Klassikerformat (Leipzig, Brockhaus) sind bereits das vierzehnte, fünfzehnte und sechzehnte Bändchen erschienen, welche „Der dreizehnte November“, „Fremdes Glück“, „Die Komödie der Besserungen“ und „Liesli“ enthalten, ausgegeben worden. Das Erstgenannte erscheint dabei in dritter, die übrigen in zweiter Auflage. Auch darauf dürften d. Bl. nächstens zurückkommen.

!! In Graz gastirte vor Kurzem Hr. Knaack vom Treumanntheater; nur Ein Stück: „Das Jagdabenteuer“ oder „Der gefoppte Gerichtspraktikant“ mußte auf Verlangen zweimal gegeben werden, beide Male vor vollem Hause, im Uebrigen war nur seine Abschieds-Vorstellung mit drei Stücken, ziemlich besucht. Seine Leistungen werden als sehr scharfe, aber die Grenze des Aesthetischen häufig überschreitende Karrikaturen bezeichnet. Seine Kouplets und deren Vortrag fanden keinen Beifall. Die HH. Hallenstein und Harry-Meyer aus Prag spielen in klassischen Stücken vor leeren Häusern um die Ehre, das gewöhnliche Loos im Sommer für Gäste zweiten Ranges, die nichts zum Lachen mitbringen. Fr. Hartmann-Zottmeyer gastirte bisher in der „Jüdin“ als Recha und im „Trovatore“ als Leonore unter großem Beifall. Ihrem Engagement, das im Werke sein soll, wird freudig entgegengesehen; sie war schon einmal die unsrige. — Am 14. Juli war am Schloßberge Festliedertafel unseres strebsamen akademischen Gesangvereines, dem mehrere Damen eine Fahne stickten, deren Uebergabe stattfand. Fahnenmutter war die Fr. Gräfin Marie Strasoldo, Gemahlin des Hrn. Statthalters.

Lokales.

Im Operntheater verabschiedete sich gestern Fr. Pauli-Markovits als Königin Margarethe. Fr. Dustmann ist als Valentine zum ersten Male wieder aufgetreten, und auf mogen ist das Debüt des neuengagirten Tenoristen Hrn. Wachtel als Manrico festgesetzt. Frl. Wildauer, Hr. Ander und Hr. Drazler dürften ebenfalls im Laufe der Woche wieder ihre Wirksamkeit beginnen, Frl. Liebhardt einige Tage spätee, Hr. Beck hingegen erst mit dem Monat September. Fr. Fabbri soll definitiv für die ganze Saison engagirt sein, wozu wir dem Publikum nicht gratuliren können. Auch die Tänzerin Frl. Rotter soll engagirt sein, an der Stelle des Frl. Roll, welche Krankheitshalbee der Bühne entsagen muß. Hr. Krén mußte nach Prag zurückkehren, soll abee in einigen Wochen wiederkommen und als Van Bett und Marquis in „Linda“ noch zwei Mal gastiren. Fel. Alvsleben wird nicht mehr auftreten.

Der Komponist Jos. Dessauer hat Karlsbad verlassen, um einer Einladung dee Schriftstellerin George Sand nach Frankreich zu folgen. Alte Bande der Freundschaft fesseln die beiden nun ergrauten Künstler, und das reizende Schloß Nohant, der Stammsitz der Dudevant, das um Aurora von jeher alle bedeutenden Geister Frankreichs vereint sah, soll den beiden Befreundeten alte Erinnerungen hervorzaubern. Dessauer, der vor dreißig Jahren lange Zeit in Paris zugebracht, ist seither mit allen dortigen Künstlern und Musikern, mit Halévy, Heller, Rossini, der Viardot-Garcia und vor Allem mit George Sand in unausgesetzter geistiger Verbindung und freundschaftlicher Korrespondenz geblieben.

Briefkasten. 26. Juli — 1. August: D in Pest, R. G. in Breslau, M. hier: Erhalten — ♂ in Berlin, 1 in Stuttgart: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 32. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 9. August 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt baselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Erinnerung an Domenico Scarlatti. — Dramatische Literatur. (J. G. Fischer's Tragödien.) — Londoner Theaterbericht. (Schluß.) — Das Stuttgarter Hoftheater. (Schluß). — Wiener Theaterbericht: Operntheater („Wilhelm Tell“), Josephstadt (Die Geister-Erscheinungen). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales.

Erinnerung an Domenico Scarlatti

und die von Karl Czerny veranstaltete Gesammtausgabe seiner Klavierwerke.

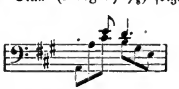
v. Br. — Wer das Studium der älteren musikalischen Literatur nicht mit jener systematischen Strenge, jenem brennenden Eifer betreibt, die nicht ruhen, ehe sie jede Kammer und jeden Winkel dieses höchst weitläufigen Gebäudes durchforscht haben, sondern mehr nach Zeit und Gelegenheit, der wird zwar der Genugthuung entbehren, sich im sicheren Besitz aller Schätze der Vergangenheit zu wissen, dafür aber steht ihm allzeit eine unerschöpfte Quelle genußreicher, interessanter Entdeckungen offen, die sich ihm bald hier, bald dort öffnet, und aus welcher er immerfort Genuß und Belehrung zu schöpfen hoffen darf. Freilich hat man sich dabei manchmal fast zu schämen, Naheliegendes so lange versäumt zu haben; allein rein antiquarische Studien sind nicht Jedermanns Sache und fordern jene rauhe Bergmannsgeduld, welche sich die Mühe nicht verdrießen läßt, viel taubes Gestein zu durchsuchen, um hie und da eine Ader von Silber oder von Gold zu entdecken.

Doch ohne weitere Umschweife frage ich den musikfreundlichen Leser, ob er mit jener Ausgabe der „sämmtlichen Werke für das Pianoforte“ von Domenico Scarlatti *) bekannt ist, um welche sich einer der fleißigsten Männer aller Zeiten, Karl Czerny, verdient gemacht hat, und die vor ich weiß nicht wie viel Jahren bei Tobias Haslinger in Wien erschienen ist? Der Verfasser dieser Zeilen bekennt, mit dem genannten Sammelwerk bis vor Kurzem unbekannt gewesen zu sein. Sollte sich nun der Leser im gegenwärtigen Augenblicke noch in gleichem Falle befinden (und man hat Ursache anzunehmen, daß die Kenntniß jener Sammlung nicht übermäßig ausgedehnt ist) und mit der so weit verbreiteten Kunst des Klavierspiels einigermaßen vertraut sein, so würde ich ihm sehr rathen, sich in den Besitz jener Hefte zu setzen, denn er wird sich für den Aufwand an Zeit, Mühe und jeden sonstigen Aufwand, den er an sie wenden will, reichlich belohnt finden.

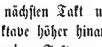
Die vor uns liegenden sechzehn Hefte dieser (im Ganzen fünfundzwanzig Hefte umfassenden) Sammlung enthalten 126 Klavierstücke, sämmtlich von kleinerem Umfang, ziemlich scharf ausgeprägter und gleichmäßig sich wiederholender, mitunter an die moderne Etude (im höheren Styl eines Cramer, Moscheles, Chopin) erinnernder Form. Sie bestehen meistens aus zwei Theilen, deren erster regelmäßig in der Dominante oder, wenn der Satz in Moll steht, auch in der Paralleltonart schließt; der zweite Theil beginnt gewöhnlich mit der Wiederholung der Hauptmotive des ersten Theiles in der Dominante

*) Domenico Scarlatti war bekanntlich ein Sohn des Alessandro Scarlatti. Er hat auch Opern geschrieben, welche jedoch weder an sich noch auch für die Kunstgeschichte den Werth haben, der seinen Klavierwerken zukommt.

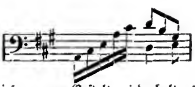
oder Paralleltonart, führt dann in die Tonika zurück, in welcher gewöhnlich der Seitensatz des in der Dominante oder Parallele stehenden ersten Theiles ziemlich getreu transponirt erscheint. So viel über die äußere Form, die jedoch keineswegs, seltenere Fälle ausgenommen, mit steifem Zwang, sondern mit künstlerischer Freiheit behandelt wird. Aber innerhalb dieser knappen Form, in der man selbstverständlich auch nicht die Entfaltung eines tieferen, weitumfassenden Ideenlebens erwarten wird, welch' eine Fülle von Geist! Daß in den Adern des Autors südliches Blut floß, würde man unschwer errathen, auch wenn es uns nicht der Name und das biographische Lexikon sagte. Unter den 126 Tonstücken unserer Sammlung finden sich nur zehn Andante, alle andern Sätze sind im tempo di Allegro geschrieben, meist Allegro molto, con spirito, Presto. Auch in den Suiten Seb. Bach's finden sich viel muntere, jovialische Stücke, aber gegen den von Laune sprudelnden Uebermuth des Italieners gehalten, den gleichwohl nie die Grazie verläßt, haben sie doch immer noch etwas Genuessenes. Humor nämlich ist ein hervorstechender Grundzug dieser Kompositionen. Man höre einmal Stücke wie Nr. 1, 3, 19, 20, 21, 23, 26, 32, 42 und so viele andere dieser Sammlung und frage sich, ob es etwas Köstlicheres geben könne, und ob die Instrumentalmusik wohl des Humors nicht fähig sei, da man ihr, es ist unglaublich zu sagen, trotz des Zeugnisses sämmtlicher Beethoven'scher Scherzo's (um nur diese allein als unwiderlegliche Zeugen zu zitiren) diese Fähigkeit zuweilen hat bestreiten wollen. So ergötzlich die Laune unseres Komponisten ist, so bewunderungswürdig erscheint aber auch seine Grazie, und als ein eminentes Beispiel sei, eines für viele, Nr. 47 der Sammlung hervorgehoben. Sehr einfach beginnt das Stück (Allegro, $^6/_8$) folgendermaßen:



Diese Figur wiederholt sich im nächsten Takt und dann eben so, jedoch um eine Oktave höher hinaufgerückt, in den beiden nächstfolgenden Takten, im Baß von den Fundamentaltönen:

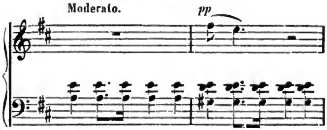


begleitet. Dann tritt das Motiv wieder in die tiefere Baßregion zurück, aber folgendermaßen verändert:



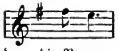
In dieser neuen Gestalt wiederholt es sich abermals in den beiden nächsten Takten, erst in der höheren, dann wieder in der tieferen Oktav. Darauf folgt der Uebergang nach der Dominante, in welcher das Motiv in seiner veränderten Gestalt noch zweimal in wechselnden Oktaven an uns vorüberzieht und zu einer Fermata auf h führt. Das alles erscheint sehr simpel, ist es auch, spürt man aber das innere Leben, welches in diesen Formen athmet, so fühlt man sich wunderbar davon berührt. Und mit gleicher Simplicität und unnachahmlicher Grazie spinnt sich nun das ganze Stück ab.

Jener große Vorzug der Alten: Naivetät, ist überhaupt unserem Scarlatti in hohem Grade eigen. Die Naivetät seiner Einfälle, aus der auch ihre zuweilen an's Burleske streifende Eigenthümlichkeit entspringt, wirkt um so bezaubernder und mit jener herben Frische auf uns, je mehr diese Naivetät aus der neueren und neuesten Kunst verschwunden ist. Als ein recht drastisches, ich sage drastisches, nicht durch seine Schönheit besonders anziehendes Beispiel (da es in der That mehr sonderbar als schön ist) sei eine Stelle aus dem zweiten Theile von Nr. 91 angeführt; der zweite Theil dieses Stückes beginnt folgendermaßen:

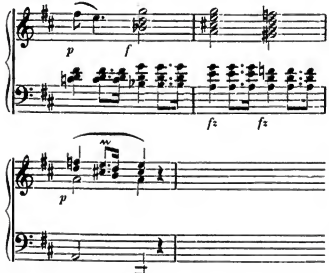


Nun folgt durch acht Takte eine interessante, eigenthümliche Harmonie-Entwicklung. Der Baß bewegt sich in immer gleichem Rhythmus, während der ersten vier Takte diminuendo bis zum pp und wieder zwei Takte crescendo bis zu forte, jeden Takt die Harmonie wechselnd, durch die folgenden Harmonien, Dreiklang von A-dur, Terzquartakkord: cis, e, h, g Septimenakkord: cis, e, ais, fis verminderter Septimenakkord: cis, e, ais, gis Quartsextakkord: cis, e, gis Quintsextakkord: fis, e, cis, ais Quartsextakkord: g, e, h Sextakkord: a, e, c. Dazu

läßt der Sopran immer ſein

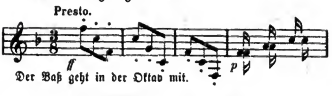


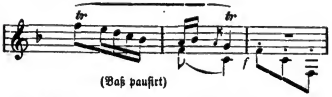
hören. Im eilften Takt löſt ſich dann die Bewegung, ſeltſam genug, ſo auf:



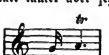
Man hat oft das Gefühl, daß, wenn einem modernen Künſtler auch ſolche und ähnliche Einfälle kommen würden, er nicht ſo leicht den Muth hätte, ſie niederzuſchreiben; er würde fürchten, einfältig zu erſcheinen. Denn wie dieſe Naivetät wirklich manchmal nahe an's Kindiſche ſtreift, davon möge der poſſirliche Anfang von Nr. 100 ein Beiſpiel geben:

Wie drollig beginnt Nr. 23:

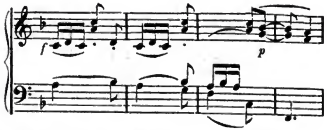




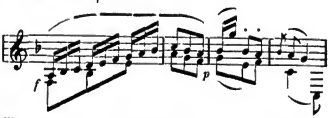
Dann Wiederholung der Periode: Takt vier bis Takt acht; der Schlußtakt lautet aber jetzt ſo:



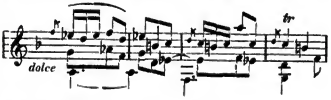
Hierauf folgt wieder eine viertaktige Periode:



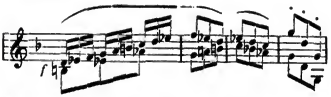
Wiederholung dieſer Periode in den nächſten vier Takten. Neue Periode:



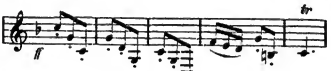
Wiederholung in den nächſten vier Takten. Dann:



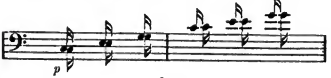
Wiederholung. Dann:



Nachdem nun die erſten drei Takte dieſer Periode auch wiederholt worden ſind, wird der Schluß des erſten Theiles in der Dominante eingeleitet und ſo ausgeführt:

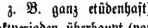


Nun beginnt der zweite Theil nach der Analogie des erſten in der Dominante:

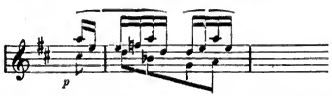


u. ſ. w.

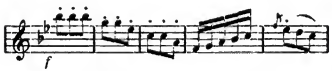
Ich habe bei dieſem, von der köſtlichſten Laune erfüllten Stück etwas ausführlicher verweilt, da es viele eigenthümliche Ingredienzien der Scarlatti'ſchen Muſe enthält, welche bei dieſer Gelegenheit bemerkt werden mögen, z. B. das öftere und in verſchiedenen Formen vorkommende Springen durch

die Oktav, wie zu Anfang des Stückes, Tonwiederholungen, wie die im vierten Takt, die auch in dieser Form:  öfter erscheinen (in Nr. 118 z. B. ganz etüdenhaft) das Wiederholen von Taktperioden überhaupt (von welchem Echospiel bekanntlich die ältere Kunst durchgängig häufiger Gebrauch macht), die vielen Trillerchen, insbesondere bei den Theilschlüssen, auch eine allgemeine Manier jener Zeit. Sehr häufig findet sich ferner bei diesem Autor (wie z. B. auch in der allgemein bekannten, in Konzerten oft gehörten Sonate) das Ueberschlagen der linken Hand über die rechte in weiten Sprüngen, wie denn seine Behandlung der Technik überhaupt eine virtuosische ist und also auch von Seite des Spielers eine viel höhere Virtuosität fordert, als diejenige, mit der man z. B. bei Haydn und Mozart auskömmt.

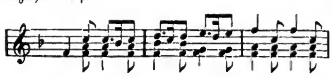
Wie in der melodischen Erfindung, so ist Scarlatti auch oft höchst eigenthümlich in seinen harmonischen Bildungen und Wendungen. Ein Beispiel davon wurde schon an Nr. 91 zitirt; als ein anderes möge hier eine Stelle aus Nr. 19 Platz finden:

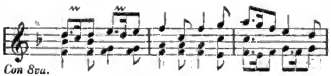


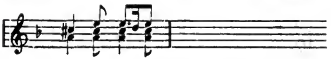
Dieser Takt wiederholt sich dreimal und durch diese Wiederholung wirkt die Figur um so seltsamer. Eines der interessantesten Beispiele findet sich in Nr. 110. Nach einem sehr energischen, lebendigen Allegrosatze, welcher so beginnt:



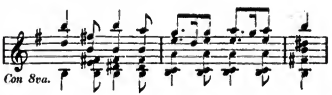
(der Alt wiederholt diese, wie zu bemerken fünftaktige Periode mit einem Kontrapunkt im Sopran) folgt in der Dominante ein zweiter, völlig abweichender, im Tempo (obgleich nichts darüber angegeben ist) wohl etwas mäßiger auszuführender, sehr eigenthümlich gebildeter Satz, der sogleich durch sein Thema anziehen muß:



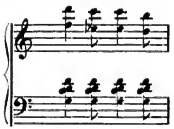




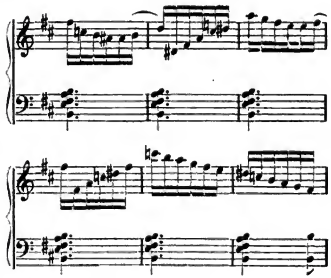
u. s. w. Der ganze Satz nun ist durch seine harmonische Bewegung interessant, die in rascher Folge von F-Dur durch D-moll, G-moll, C-moll, A-moll, E-moll u. s. w. geht. Besonders bemerkenswerth aber und von eigenthümlich reizender Wirkung erscheint in diesem Gewebe die Stelle:



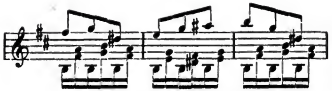
Wird in den nächsten zwei Takten wiederholt. Auch seltsam gemischten, ja mitunter entschieden unreinen Harmonien begegnet man bei unserem Autor hin und wieder, z. B. gleich in dem letztbemerkten Stücke in der Stelle:



Noch auffallender aber in Nr. 32 die Stelle:

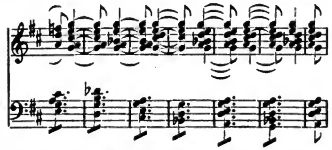


welcher eine nicht minder eigenthümlich gebildete vorhergeht:

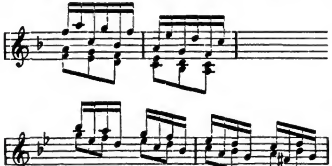


u. ſ. w.

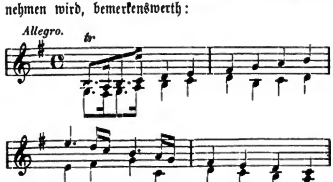
Noch greller, ja abſolut widerſinnig iſt eine Stelle in Nr. 69:



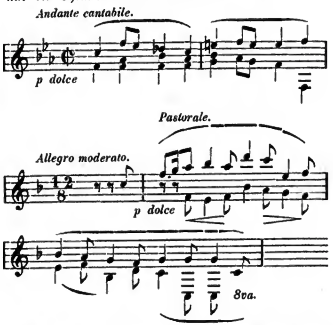
wo man entſchieden eine falſche Lesart oder Druckfehler vermuthen müßte, wenn nicht ſo häufig Aehnliches vorkäme, was faſt eben ſo arg iſt. So hat unſer Autor z. B. auch eine beſondere Vorliebe für Quintengänge, die ganz abſcheulich klingen, dergleichen z. B. zu finden ſind in Nr. 10 und Nr. 28:



Auch das (an ſich eben ſo liebliche, als eigenthümliche) Motiv, womit Nr. 123 beginnt, iſt durch den ungeeinten Gebrauch der verdeckten Oktav im dritten Takt, die aber als ein weſentlicher Zug der Erfindung erſcheint, daher Niemand an ihr Anſtoß nehmen wird, bemerkenswerth:



Ueberwiegend walten in dieſen kleinen Gebilden, wie ſchon bemerkt, Humor und Laune vor und zwar in allen Nuancen, von der feinſten, zarteſten bis zum Burlesken, Grotesken. Aber auch Stücke von ſehr inniger Empfindung finden ſich in dieſer reichhaltigen Sammlung und zeigen, daß dem Künſtler bei aller Beweglichkeit und Leichtblütigkeit ſeines ſüdlichen Naturells doch auch dieſe Seite nicht fremd war. Die zwei ſchönſten Stücke dieſer Art ſind Nr. 29 und 72, ein Andante cantabile und ein Pastorale. Man ſehe nur die Themen der beiden Stücke:



Doch, wir glauben genug geſagt und genug Beiſpiele gegeben zu haben, um die Aufmerkſamkeit des Leſers auf dieſen, wie es ſcheint, ſo ziemlich in Vergeſſenheit gerathenen Autor hinzulenken. Schon die Abweſenheit aller Sentimentalität, das frohe Kraftgefühl, die geſunde Heiterkeit, die ſich überall in ihm ausſprechen, können auf ſeinen Sinn nicht anders als wohlthätig erquickend, erfriſchend, erfreuend wirken. Aber leider wird es ihm nicht ſo leicht werden, die Bekanntſchaft unſeres Lieblings zu machen; denn wie wir bei ſpäterer Nachfrage erfuhren, ſo iſt längſt die ganze Auflage bis auf wenige Exemplare vergriffen, eine neue aber nicht veranſtaltet worden; vielmehr hat die Verlagshandlung die zu dieſer Auflage verwendeten Platten — einſchmelzen laſſen, aus Gründen, über welche ſie beſſer Aufſchluß muß geben können, als wir es im Stande ſind. Urtheilte ſie ſo gering von dem Werthe des köſtlichen Meiſters, ließ es das Publikum an Intereſſe fehlen, oder welcher andere Umſtand verſchuldete dieſe Barbarei?

Dramatische Literatur.

J. G. Fischer's Tragödien.

+ —. Von Melchior Meyr, dem trefflichen Verfasser der „Geschichten aus dem Ries“, ist eine reizende Novelle erschienen, die unter dem Titel: „Eine zweite Liebhaberin“ die literarische Entwickelung eines jungen Dramendichters schildert. Der gute Jüngling schreibt Tragödien in Jamben. Da konspiriren nun alle guten Geister, die sich für ihn interessiren: ein edler Journalist, zwei ideale Regisseure, die zweite Liebhaberin an der Spitze, und nach mancher Leiden Erduldung triumphiren sie; der Dichter ist glücklich der alle Bühnenerfolge im Mutterleibe verschlingenden furchtbaren Tragödie entrungen, er schreibt ein bürgerliches Schauspiel mit guten Rollen, erringt einen Bühnenerfolg und die zweite Liebhaberin als Preis dazu. — Das alles ist so wahr, so psychologisch klar geschildert, trotz der praktischen Tendenz so poetisch durchduftet, daß man es mit Vergnügen lesen würde, — wenn nicht, wenigstens im Herzen eines Poeten, der diese Schilderung liest, eine tiefe Wehmuth und Schwermuth erweckt würde. Die ganze Tragödie wird aus der Gegenwart gestrichen; sie gehört in ihrer früheren Gestalt der Vergangenheit, in einer neuen, die sich aus dem bürgerlichen Drama erst entpuppen soll, der Zukunft. Selbst die ganze Schatzkammer klassischer Tragödien verdankt ihr Fortleben auf der Bühne nur einem Akt der Pietät; das Publikum will kein Trauerspiel, mag keine Verse; die Schauspieler können jenes nicht mehr gut spielen und finden ihr Fahrwasser wieder im bürgerlichen Konversationsstück, und der Dichter, der die kühne Idee noch faßt, eine versificirte Tragödie zu schreiben, ist ohne Rettung verloren, wenn die obengenannten Nothhelfer ihn nicht auf den „rechten Weg“ leiten.

„Wohl schlimm, daß es so ist, doch ist es so“. So sagt in seiner „Sappho“ der Dichter, den Laube auf den goldnen Stuhl nächst Goethe und Schiller gewiesen hat, während ihn neuerlichst Hr. Julian Schmidt aus der deutschen Literatur gänzlich verjagt und ihn in die „österreichische“ internirt hat. Aber Melchior Meyr hat uns in der erwähnten Novelle nur bewiesen, „daß es so ist“; wir gestehen, daß wir von dem Dichter der „Agnes Bernauer“ eher den Beweis erwartet hätten, daß es „schlimm sei, daß es so ist“. — Das bürgerliche Drama hat seine Berechtigung; sein Einfluß auf die Bühne, seine Wirkung auf derselben wurzeln in der durchaus praktischen Richtung unserer Zeit, sie wurzeln in dem Gesetze des Gleichgewichtes, das die auf einer Seite überladene Wage desto rascher auf die andere trelbt. Auf die überschwenglichen Stürmer und Dränger folgten stegreich Iffland und Kotzebue; die bürgerliche Misere ward von der bizarren Romantik in die Flucht geschlagen, und auf Raupach's versifizirte Raumer'sche Geschichte, auf die brave Langeweile der Sophonisben, Klytemnästren, der Tarquinier und Fabier folgte mit klingendem Spiel unser jetzt beliebtes bürgerliches Drama. Doch auch dieses scheint uns reif, überreif! Die französischen wie die deutschen Dramen der letzten Jahre verhalten sich zu dem alten Iffland wie der Geldwerth unserer Zeit zu dem jener Periode. Unsere modernen Helden verzichten aus Ehrgefühl auf ein paar Millionen; ein Kotzebue'scher Held kauft sich von seinem tragischen Schicksal mit hundert Thalern los, und das Hinabtauchen in's Reich der Wahrheit ist in unserm modernen Drama bis an die äußerste Grenze des Reiches der Schönheit gelangt. Nein, unser sehnlichster Wunsch für Dichter und Schauspieler wäre eine sanfte Rückkehr, ein ruhiges Einlenken in die Bahn der poetischen Tragödie. Wahre Talente werden sie dichten und darstellen können, und an den Erzeugnissen wahrer Talente wird das Publikum sich noch heute erwärmen und begeistern; das hat es an so manchem neueren Werke bewiesen.

Ein Dichter, der Tragödien in Versen schreibt, ist J. G. Fischer. Seinem vor zwei Jahren erschienenen „Saul“ ist nun in demselben Verlage (J. G. Cotta) eine Tragödie „Friedrich der II. von Hohenstaufen“ gefolgt. Fischer ist ein wahrer Dichter; ob er ein wahrer Dramatiker ist, das bleibt fraglich. Wir wissen nicht, ob eines der beiden angeführten Dramen zur Darstellung kam; wenigstens hat sich keines auf dem Repertoir behauptet. *) In Weimar sollte der „Saul“ vorbereitet werden; diese Bühne, die so manches Experiment mit untergeordneten Kompositionen gemacht hat, hätte das edle Gedicht Fischer's in Scene setzen können, das uns mehr noch als der zweite Friedrich von entschiedener Bühnenwirkung erscheint. In jeder Zeile, in jeder Gestalt tritt uns ein ruhiger, klarer, gebildeter Dichtergenius entgegen! Die Tragödie überragt die gleichnamige Alfieri's durch markigere und männlichere

*) Der „Saul“ wurde auf der Stuttgarter Bühne gegeben, und von Seiten der Intendanz desselben Theaters, hören wir soeben, ist auch der „Friedrich“ zur Aufführung angenommen worden. A. d. R.

Gestaltung. Zugleich sind die zarten Liebesscenen zwischen David und Michal von wahrhaft bezaubernder lyrischer Schönheit. Und doch möchten wir, daß in dem Konflikt zwischen Saul und Samuel, in dem Kampf zwischen Krone und Kirche, der Dichter entschiedener Partei genommen hätte. Wer den ersten Judenkönig dem Gründer der jüdischen Hierarchie entgegenstellt; wer den Konflikt zeichnet, der sich nach Jahrtausenden in Canossa Zug für Zug wiederspiegelte — der muß fest auf der Seite seines Helden stehen, einerlei wen er zu seinem Helden macht. Wir fühlen keine Befriedigung in dem tragischen Schicksal des Heldenkönigs, der untergehen muß, weil er sich dem Priester nicht beugt.

Ein ähnlicher Konflikt bildet den Inhalt der zweiten Fischerschen Tragödie. Wir sehen Friedrich von Hohenstaufen im Kampf mit Innocenz IV. Es ist ein riesiges Ringen, aller Heldenmuth steht auf der einen, alle finsteren Ränke und Liste stehen auf der anderen Seite. Man sollte denken, daß ein so großer, welterschütternder Kampf dem Dichter zum Stoff seines Dramas genügte; dem Dichter zumal, dem die gewaltige Hand Shakespeare's, der wie der stammverwandte Meister Rubens mit kühnen Strichen die Titanengruppen hinzuzuzaubern verstand, — dem diese Hand eben nicht zu Gebote steht, der ruhig, fein, korrekt auszuführen und zaghaft, oft nur mangelhaft zu komponiren weiß. Nein, Fischer zieht einen zweiten großen Konflikt in sein Drama: der Hohenstaufen unglückliche Vorliebe für Italien auf Kosten des deutschen Mutterreiches, und verzweigt diesen noch einmal, indem er speziell die nationale Berechtigung Siciliens gegenüber dem centralisirenden Kaiserthum in den Vordergrund drängt. Und noch nicht befriedigt, mit zwei so mächtigen Hebeln seinen Helden zu heben und zu zermalmen, setzt er den dritten an: die Eifersucht eines Freundes Pietro de Vineis, die hier zum Verrath, dort zur grausamen Strafe und zur vernichtenden Reue führt.

Die Folge dieser Ueberbürdung ist, daß das Ganze kein Ganzes ist. In einzelnen Scenen trefflich, in seiner Tendenz edel und hochherzig, in seiner Form fast durchgehends korrekt, hie und da schwungvoll und farbenprächtig, erscheint das ganze Drama zerrissen wie eine lockere Reihe von Scenen. Die Sprünge über Zeit und Raum sind mehr als kühn; die wichtigsten Personen, wie der Mönch Bojolus, finden oft nur eine Spanne Raum für die tiefeingreifendsten Motivirungsscenen, während unnöthige, unvermittelte Episoden, wie die des Landsknechtes Rambold und der Hofwäscherin Beppa sich nutzlos breit machen. Der Hauptcharakter des Dramas neben Friedrich, Pietro von Vineis, ist ohne Zweifel ein Verräther an seinem Kaiser, und wenn dieser ihn bleuden läßt, was nach dem damaligen Strafkodex nicht unerhört ist, so darf die Reue darüber einem zweiten Friedrich von Hohenstaufen das Herz nicht brechen. Die Hand des Dichters war bei diesem Pietro überhaupt nicht die glücklichste. Die Peripetie seines Wesens tritt durch einen belauschten Monolog ein, und er geht in die Schlinge eines diabolischen Mönches, der die Teufelsembleme mit Ostentation zur Schau trägt, mit einer Naivetät, die dem Regenerator Siciliens nicht gut ansteht. Prächtig dagegen ist der wackere deutsche Großmeister, in vielen Scenen grandios der Held des Dramas Friedrich, keusch und lieblich das Brautpaar Manfred und Heliodora geschildert, und die Scene des Konzils zu Lyon ist mit wahrer Meisterschaft gezeichnet. Wir heben einzelne Stellen nicht hervor, um dem Leser die Spannung für die Lektüre dieses jedenfalls werthvollen Gedichtes nicht zu schmälern.

Zum Schlusse greifen wir noch einmal den Faden auf, an den zuerst sich dieser Aufsatz knüpfte. Der Schriftsteller, der eine Jambentragödie ohne dramatisches Leben schreibt, dem wird auch ein bürgerliches Drama nicht gelingen, wenn er sich nicht, wie Melchior Meyr's Held, den Stoff dazu von befreundeter Hand ausborgt; wer aber dem echten dramatischen Genius gebietet, der greife muthig in den Schatz der Geschichte, in das Füllhorn der tragischen Muse; seine Erfolge werden mühsamer errungen, aber dauernder sein!

Londoner Theaterbericht.

(Schluß.)

Telbyn's Dekorationsstück. — Adelphitheater. — Boucicault. — „Aurora Floyd“ — „Lady Audley's Geheimniß“. — Strandtheater. — Shakespeare.

W. Th. — Im Haymarket-Theater hat die Burleske niemals Fuß gefaßt, obwohl die Direktion, was Komödien betrifft, gerade nicht sehr wählerisch war. Auf die bereits erwähnte „Ueberland-Route“, in der das Haymarket-Personal des letzten Dezenniums zum letzten Male zusammenspielte, folgte eine Komödie, die bereits in den Spalten der „Recensionen“ erwähnt worden ist, nämlich „Unser amerikanischer Vetter“. Der ganze Erfolg, und

man könnte sagen, Werth dieses Stückes beruhte auf dem Spiel des Hrn. Sothern, das man als eine gute Satire auf den aristokratischen Stutzer, wie er jetzt hier Mode ist, bezeichnen kann. Nach den 300 Aufführungen dieser Posse folgte dann eine Windstille, in der klassische Komödien kein Haus füllten, Novitäten geräuschlos geschlachtet wurden und man an dem Mangel des Zusammenspiels nur zu sehr bemerken mußte, wie sehr die häufige Wiederholung der Wirkung des Schauspiels geschadet hatte. Da erinnerte sich Hr. Buckstone des Dekorationsmalers Telbyn und schickte ihn in den Orient, um die Hauptpunkte, die der Prinz von Wales besucht hatte, von ihm malen zu lassen. Dies wurde mit Erfolg ausgeführt, und das wandelnde Panorama zieht jetzt allabendlich über die Bühne.

Als Beispielen der schönsten Dekorations-Malerei wird Niemand diesen Scenen seine Bewunderung versagen können. Manche sind ergreifend feierlich, z. B. Kairo zur Zeit des Abend-Gebets, wozu F. David's „Gebet der Araber in der Wüste“ gespielt wird. Man glaubt die Muezzin auf den Minaretten zu hören. Der Jordân ist ebenso zauberisch wie das todte Meer öde und schauderhaft. Nazareth entzückt wie die schönste Idylle. Nur eine große Ansicht vermißten wir: Die Cedern des Libanon. Konstantinopel und zuletzt das Innere des Hauses eines reichen Türken machten den Schluß. Dazu wird charakteristische orientalische Musik gemacht, die uns die treue Beschreibung derselben, welche Hr. v. Sonnleithner in den „Recensionen“ gegeben, in's Gedächtniß zurückruft.

Dem Panorama geht eine Art possenhaftes Argument vorher, in dem sich alle dramatischen Charaktere, die in den letzten fünf Jahren populär geworden sind, dem Hrn. Buckstone zur Feier der königlichen Verbindung anbieten. Sie werden indessen bei Seite geschoben, da Britannia auf einem Löwen aus der Erde aufsteigt und das Panorama vorschlägt, das sich natürlich sofort entrollt.

Während der jüngsten Tage ist eine neue Komödie von Lady Dufferin unter dem Titel: „Finesse“ oder „Spion und Gegen-Spion“ zur Aufführung gelangt und scheint Glück zu machen.

Das Adelphi-Theater ist seit einigen Jahren dem Tendenz- und Sensations-Drama ergeben, das Stück, durch welches es sich besonders in der letzteren Richtung auszeichnet, „Colleen Bawn“, eine dramatisirte Novelle, mit irischem Gepräge und viel irischem Idiom. In der Erzählung geht die Heldin zu Grunde, in dem Drama wird sie indessen gerettet. Diese Ertränkungs- und Rettungsscene war der Sensation erregende Kulminationspunkt der Bühnenversion und mit ihm verschwand nothwendigerweise das Interesse, da Schluß und Lösung so einfältig wie unwahrscheinlich waren. „Warum wurde sie gerettet?“ fragt der Hamlet mit der schwarzen Perrücke (Karikatur Charles Kean's) in der Haymarket-Posse; „Was wäre Hamlet, wenn Ophelia gerettet würde?“ „Sie mußte gerettet werden aus verschiedenen Gründen“ (for diverse reasons, wo diverse noch den Doppelsinn von diver's trägt, „aus Taucher's Gründen“) antwortet der Direktor, „denn wie hätte der Direktor des Adelphi ohne das die Stadt herbeilocken können? Er that mittelst eines Kopfübersprungs in's Wasser, was Du vermittelst des Schneiders fertig brachtest. „He drew the town by a header, as you formerly did by the tailor“.

Auf die „Colleen Bawn“ folgt die „Ortoroon“, über die ein gelegentlicher Korrespondent der „Recensionen“ bereits berichtet hat. Diesem Stück hängt der Fehler vieler aus Romanen genommenen Gegenstände in auffallendem Grade an; der Knoten ließ sich ganz dramatisch schürzen, aber nicht ebenso lösen. Das Finale, die Rettung der Ortoroon aus den Händen des betrügerischen Verwalters, Mörders, Diebes, Räubers und Pflanzers mußte daher zu verschiedenen Malen geändert werden. Doch hat das Stück gute Dienste gethan, da es, wie die Schattenspiele im polytechnischen Institut, dem Publikum die Gräuel der amerikanischen Sklavenwirthschaft deutlich vor Augen gestellt hat.

Nachdem Hr. Boucicault, der die beiden obigen Stücke für die Bühne arrangirt hatte, durch die Erfolge derselben zu Geld und Ehren gekommen war, entzweite er sich mit Hrn. Webster, seinem Theilhaber an der Direktion des Adelphi, und pachtete das Drury-Lane-Theater. Es wurden dann während einiger Wochen zwei Konkurrenz-Colleen Bawn's aufgeführt, von denen jede beanspruchte, die eigentliche zu sein. Dazu kam noch die Benedikt'sche Oper: „Die Lilie von Killarney“, dann eine Burleske, bis zuletzt ein halbes Dutzend irländischer Bauernmädel allabendlich ertränkt und gerettet wurden. Ueber einige Nachahmungen in den Provinzialstädten wurde sogar Prozeß geführt und dem Hrn. Boucicault das Eigenthumsrecht des Sensations-Effekts zugesprochen. Hr. Boucicault pachtete jetzt Astley's Theater, das durch den Tod van Cooke und die unglücklichen Knochenbrüche

ſeiner heroiſchen Tochter ſeine Hauptzierden verloren hatte, und aus einem Reiter-Cirkus in ein gewöhnliches Schauſpielhaus verwandelt worden war, und nannte es „The Theater Royal Westminster“, obwohl es gar nicht in Weſtminſter, ſondern in Lambeth gelegen iſt. Er zog ſich dadurch eine Anwendung des bekannten Rattenfängerliedes zu, deſſen Liedchen

Did not quite live in Westminster,
For the lived on the other side of the water.

Dort dramatiſirte er aisdann Walter Scott's „The heart of Midlothian“ unter dem Titel „Effin Deans“ und verſuchte, es zum Zugſtück zu machen. Er hat indeſſen durch Abenteuer mit der Frau eines Schauſpielers Jordan, die zu öffentlichen Gerichts- und andern Händeln geleitet haben, die Achtung des Publikums ſehr verloren, und hat ſo dem Stande der Schauſpieler wieder einen der Makel angehängt, welche die Einfältigen unter den Moraliſten ſo gerne benutzen, um die Beförderung der Immoralität durch die Bühne, wie ſie ſich einbilden, zu beweiſen.

Im Adelphi-Theater übernahm indeſſen Hr. Benjamin Webſter die alleinige Direktion, wie früher, und dramatiſirte ſeinerſeits einen Roman, der etwas Aufſehen erregt hatte. „Aurora Floyd“ iſt in jugendlichen Jahren mit dem ſchönen Reitknecht ihres Vaters fortgelaufen und einige Zeit mit ihm verheiratet geweſen. Sie kommt zu Sinnen durch ſeine Rohheit und Treuloſigkeit, trennt ſich von ihm und hört bald von ſeinem Tode. Sie heirathet nach Jahren einen Gutsbeſitzer, der ſie auf's höchſte liebt, wie ſie ihn vergöttert. Der Gutsbeſitzer dingt einen Aufſeher über ſeine Rennpferde, und — oh Schrecken — es iſt der ehemalige Reitknecht des Bankiers Floyd. Das gequälte Weib gibt dem Verderber Geld, um ihn zum Auswandern zu bewegen. Ein teufliſches Subjekt belauſcht den Vorgang, ermordet und beraubt den Reitknecht und ſucht die Schuld auf Aurora zu wälzen, deren Geheimniß er enthüllt. Sie entdeckt indeſſen die Schlupfwinkel, wo er die geraubten Banknoten und andere Dokumente verſteckt hat. Da ſie dieſelben ergreift, ringt er mit ihrer Verzweiflung, aber gerade da ſie unterliegt, kommt Rettung. Der Mörder wird abgeführt und Aurora von Verdacht gereinigt.

Die Situation enthält ohne Zweifel viele echt dramatiſche Momente. Mitleid, Angſt, Schrecken, Abſcheu, Theilnahme werden alle im Zuſchauer wechſelnd erregt; das Schwert hängt ſtets über dem Haupt des Gegenſtandes unſerer Sympathie und zuletzt ſiegt das gute, ernſte Leben über Jugendfehler und Folgen der bedenklichſten Art, die Sünde geht zu Grunde und das Verbrechen findet ſeine Strafe. Doch iſt der unverbeſſerliche Makel an der Heldin dem Gefühle des reinen Mitleids ſtörend und die Aſſoziation mit einem Menſchen tief unter ihrem Stande gar zu herabſetzend. Frl. Avonia Jones warf ihre ganze Kraft auf die Titelrolle und trug zum Erfolg des Stückes das Meiſte bei.

Nachdem der Roman „Aurora Floyd“ geleſen worden war, erſchien bald ein anderer „Lady Audley's Geheimniß“, in dem Bigamie ebenfalls den Knoten ſchürzt. Auch dieſes wurde dramatiſirt. Sobald „Aurora Floyd“ im Adelphi-Theater zog, hatte das Prinzeß' Theater ebenfalls ſeine „Aurora Floyd“ und andere Theater brachten ihre „Geheimniſſe der Lady Audley“. Alle müßigen Wände der Stadt waren mit großen gelben und rothen Plakaten überzogen, von denen uns „Aurora Floyd“ und „Lady Audley“ in Rieſenzügen anſtarrten. Jetzt ſind ſie bereits mit andern überklebt und das Sentiment der Doppelheirath iſt erſchöpft. Webſter ſpielt eine Charakterrolle: „Der hölzerne Löffelmacher“, für die er paßt. Daneben wird eine Parodie des „Troubatore“, die mit Selbſtbewußtſein „Der malträtirte Troubadour“ betitelt iſt, vorgemacht und darauf erſt folgt der wahre Caviar. „Das Geſpenſt“, das ſeit Wochen täglich zweimal im Polytechnikum als ſpezielle Unterhaltung und Illuſtration der Illuſionen durch Lichtreflexe gezeigt worden war, iſt auf der Bühne erſchienen. Der Effekt, ein Spiegelbild auf Glas geworfen, der originale Gegenſtand grell erleuchtet, iſt nicht übel, obwohl ihm bis jetzt eine gewiſſe Freiheit der Verwandelbarkeit mangelt.

Im Prinzeß-Theater ſpielt ein franzöſiſches Schauſpiel: „Hof- und Feldlager“, das in ſeinen Manieren Fechter abgeſehen iſt. Die ſceniſche Zerſtörung einer Mühle iſt darin das Senſations-Moment. In andern Theatern wurde ſeither allabendlich einigen „Effin Deans“ der Prozeß gemacht, wie im Surrey und Grecian, andere haben ihr Geſpenſt nach ihrer Weiſe. Im Strand-Theater hat nach dem durch eigene Hand erfolgten Tode des Direktors Swanborough, deſſen Sohn die Direktion übernommen und eine alte Burleske hervorgeſucht, mit der es ihm wohl ſchwerlich gelingen wird, einen Hund hinter'm Ofen hervorzulocken. Darin ſtellt ein alter Mann, Honey, eine Witwe vor. Dieſe Verwechslung der Geſchlechter zur Erzielung komiſcher Effekte erinnert uns an eine der ſchamloſeſten derartigen dem Publikum gebotenen Frechheiten, die wir

vor einigen Jahren im St. James-Theater mit ansehen mußten. „Des Bettlers Oper“ wurde gespielt mit Frl. Klara Caß als Kapitän und einem Mann mit Schnurrbart als Polly. Darauf folgte eine ähnlich entstellte Burleske „Virginius“, in der ein Mann die Virginia vorstellte. Zur Ehre des Parterres sei es aufgezeichnet, daß es jeden Akt der beiden Aufführungen nachhaltig ausgezischt und ausgepfiffen hat. Auch die Unterhaltungen zwischen dem spielenden Personal und seinen Freunden in den Proscheniums-Logen, die Hazlitt bereits vor vielen Jahren so ernstlich gerügt hat, und die wir leider in einigen andern Theatern zuweilen haben bemerken müssen, wurden bei dieser Gelegenheit wieder recht schamlos fortgesetzt. Die Lästerung der Kunst in diesem Haus hat sich schon an mehreren Direktionen gerächt; hoffentlich werden alle, die Aehnliches versuchen, moralisch und civiliter Bankerott machen.

Nachdem Hr. Phelps die Direktion des Sadlers Wells-Theaters aufgegeben, ist diese Bühne der Posse und dem schwachen Lustspiel anheimgefallen. „In Shakespeare“, wie man sich merkantilisch ausdrückt, „wird dort nicht mehr gemacht“. Auch anderwärts wird Hr. Phelps seltener, und so werden die letzten Spuren des „Wiederbelebens“ bald verschwunden sein. Charles Kean und seine Frau gehen nach Australien. Man kann dann als dramatische Andromache die trübe Zukunft befingen, wenn der „Geist der dramatischen Bühne“, der Hektor der Tragödie, unter den australischen Schatten Gold graben und Schafe scheren wird:

„Wer wird künftig deine Kleinen lehren
Kleider machen und den Shakespeare ehren“,

eine „trübe Frage, der das Schicksal sich vermummt“. Sie sehen, das burleske Gift steckt an, wider Willen. Im Vertrauen gesagt, sind wir den Shakespeare und das Geschwätz über ihn ein wenig müde. Die „lustigen Weiber von Windsor“ sehen sich nicht mehr so drollig an, wie man in Büchern liest, daß es einst der Fall war. Manches in der Tragödie können wir nicht recht verstehen, und glauben, daß es niemals Jemand verstanden hat und auch kein Zukunftsmensch jemals verstehen wird. So fahrt denn wohl, ihr Wiederbeleber! Eure Künste sind für immer vorbei. Euch selbst könnt ihr mit dem Elixir nicht wieder herstellen! Ihr seid nur schneidende Pedanten und ist kein Funke Genie in euch, sonst hättet ihr schon lange den Beweis des gesunden Lebens geliefert und etwas erzeugt, oder doch wenigstens gezeugt, und wenn es auch nur ein gesunder Bastard gewesen wäre.

Wir haben vergangenes Jahr eine Fahrt nach Stratford am Avon gemacht, Stein, Inschrift, Gypsgesicht, Kirchenbuch, elterliches Haus Anna Hathaway's u. s. f.. Alles gewürdigt und Gebühren bezahlt. Unter den Linden auf dem Kirchhof am Avon steht eine steinerne Bank, auf welcher sitzend wir uns in Gedanken verloren. Da murmelte der Geist aus dem Wasser: „Griechen lehrten die Menschen und mich. Aus den Büchern aller Zeiten nahm ich die Gedanken, aus dem Leben die Masse. Das Menschliche zog mich hinan. So schuf ich meine Bilder. Und jene zwergischen Sklaven suchen den Geist in der todten Schale! Nach den Anliposden mit den Wiederbelebern! Eure Gewänder riechen nach der Gewinnsucht, laßt die Todten in Ruhe! Einem gab ich den magischen Schleier, Goethen! Ich formte den tragischen, er den lyrischen Menschen! vereint gehen wir den künftigen Aeonen entgegen. Nur die den Muth des reinen Lebens getrunken haben, sind unsere Jünger“!

Der Avon murmelte und die Linden säuselten, es schien wie Gefallen. Dann fanden wir uns plötzlich in der Taverne, wo man uns Washington Irwing's Seepter brachte, worüber sie sein Skizzenbuch nachlesen können. Es war jedoch Niemand da, es würdig zu führen, und so machten wir uns aus dem Staube und aus dem Bereich des unheimlichen Geistes.

Seitdem suchen wir noch einen Labetrunk von dem Muth des reinen Lebens, allein Niemand will ihn uns verzapfen. Wenn Sie das Kraut kennen, auf dem er wächst, schicken Sie uns Samen oder Ableger. Unterdessen thun Sie das Ihre, unsern Humor zu erhalten, bis der eine oder andere Früchte trägt. Zum Pflanzen ist hier Raum, und Ueberfluß an Dünger, aber es fehlt die wärmende, reifende Sonne, die Kunst des chemischen Strahls, der Säure in Zucker verwandelt, der Güte Gestalt und Farbe verleiht. Leeres Sehnen! Ist es heimwärts oder himmelwärts? Ist das Gewirre der Gestalten eine Phantasmagorie wie jene Pantomime Kenealy's? Ist der Knäuel der Empfindungen Unsinn, wie diese, und sollen wir sie hassen? Sollen wir praktische Menschen die Dichter todtschlagen, weil sie uns zu Thränen gerührt, die Narren, weil sie uns lachen gemacht? Sollen wir uns an Kohlen nicht mehr wärmen, am Wein nicht mehr erfreuen, uns an geliebte Lippen nicht mehr ansaugen? Aha! wir merken! Der Muth des reinen Lebens ist ein zusammengesetztes Ding wie das Leben selbst. Er hat auch ein metaphysisches Element, das stets hinter den Koulissen bleibt. Wir

wollen weiter danach haſchen auf der Bühne und im Leben, und dann werden wir beim Schluſſe zukünftiger Betrachtungen, im Sturme der Erinnerungen ſo ruhig bleiben, wie ein ruhender Pol in der Flucht der Erſcheinungen.

Das Stuttgarter Hoftheater.

Rückblick auf die Schauſpielſaiſon 1862—1863.

(Schluß.)

I— Nicht aus Gunſt, vielmehr aus anderen, in einem der erſten Berichte vorigen Jahres berührten Gründen geſchieht es, daß auch die Koryphäen unſeres Schauſpiels häufig ſich ihr Repertoir auswählen, aber mit dem entgegengeſetzten Effekte eines ſeltenen Auftretens, trotz der Verſicherung in einem Pamphlete der Intendanz, daß man den hervorragenden unter unſern Künſtlern in jedem größeren, ja faſt in jedem kleineren Stücke begegne. So hat Hr. Löwe in einem Monate 1 Mal, in einem anderen 2 Mal, in zwei anderen je 3 Mal die Bühne betreten; doch gelangt Hr. Löwe noch bis auf ſechs Spielabende im Monat, d. h. in 12—14 Bühnenabenden, Fr. Wilhelmi, nur bis auf 5, während ſie 3 Monate mit je einmaligem, 3 Monate mit je zweimaligem Auftreten, und durchſchnittlich auf fünf Schauſpielabende eine Rolle zählt. Es würde in der That nicht an Beſchäftigung für unſere erſten Künſtler im recitirenden Schauſpiele und feineren Luſtſpiele fehlen, aber unliebſame Rollen werden eben nicht geſpielt, und ſollte das Stück darüber in Vorbereitung bleiben, bis es verſchwindet, und nicht bei dem weiblichen Theile allein iſt die Bewahrung des Jugendnimbus, ohne Rückſicht auf den künſtleriſchen Gehalt der Rolle, nur zu oft der weſentliche Grund ſolcher Beſtimmung. Die Gewöhnlichkeit des Falls nur, ſowie der zugemeſſene und wohl ſchon überſchrittene Raum des Berichtes laſſen mich über Belege hinweggehen. Es trägt dieſer Umſtand aber ſein gemeſſen Theil an der, in gleichem Maße gewiß ſelten erhörten Unregelmäßigkeit und Unſicherheit des Repertoirs bei uns im Einzelnen und im Ganzen. Daß die auf ihm verzeichneten Stücke nicht herauskommen, iſt hier wohlbegründetes Sprichwort; die Abänderungen für den nächſten Tag, von denen beſonders das nicht reſidenzſtädtiſche Publikum betroffen wird, ſind häufig, und nicht weniger als 3 Mal kam es wieder vor, daß der ausgegebene Theaterzettel trotz der Abänderung nicht mehr für die Abonnenten erneut wurde. Stoßweiſe ferner wurden wir mit Birch-Pfeiffer, ſtoßweiſe mit Bauernfeld überſchüttet, vier Monate fehlten Shakeſpeare, Leſſing, Goethe, ein Monat brachte nur ein einziges Schauſpiel in Allem u. dgl. m.; an Aufmerkſamkeit für Geburts- oder Jubiläumsfeier klaſſiſcher und unklaſſiſcher Autoren iſt bei ſolchem Zuſtande ohnehin nicht zu denken.

Auf dieſen, auch die Regie auf das tiefſte beeinflußenden Mangel an einheitlichem und planmäßigem Wirken in jeder Ueberſicht aufs neue zurückzukommen, iſt unſere Pflicht; es ſind dies die chroniſchen Krankheitsſymptome unſerer Zuſtände, und wir konſtatiren ſie, indem wir das Selbſtbekenntniß der Intendanz hinzufügen: „Es iſt eher zu wenig als zu viel geſagt, wenn man behauptet, unter fünf Vorſtellungen iſt kaum eine, welche im Wunſche der Direktion ſelbſt lag; vier ſind ihr durch ungünſtige Umſtände aufoktroyirt worden“.

Natürlich leidet unter ſolcher Ueberſichtsloſigkeit und Unordnung auch der wichtige Lebensprozeß der Selbſterneuerung, der ſich in dem jährlichen Herzutreten der Novitäten vollzieht, durch welchen die Bühne ſich die Gegenwart der Zukunft ſichert und ein Kind der Zeit zu bleiben ſtrebt. Unſere Novitäten werden faſt ohne Ausnahme lange verſchleppt, ehe ſie erſcheinen, und manche gehen im Zuſtande der Vorbereitung durch mehr als eine Saiſon hindurch, um endlich, wie „Götz von Berlichingen“, „Der Richter von Zalamea“ u. a. doch noch herauszukommen, oder wie „Heinrich IV.“ von Biedermann u. a. ſpurlos zu verſchwinden, und ebenſo entzieht ſich die Beſetzung, Einübung, Wiederholung derſelben faſt jeder Kontrole.

Die erſte größere Novität der Saiſon war „Die Familie Schroffenſtein“ von Kleiſt in der Bearbeitung von A. Dulk. Unſere Intendanz hatte ein warmes Intereſſe für den ſo lange vernachläſſigten Dichter bewieſen durch Aufnahme des „Prinz von Homburg“ und der „Hermannsſchlacht“; nun ſollte dasſelbe auch durch die Aufnahme des genialen Erſtlingswerkes Kleiſt's bethätigt werden, allein es geſchah ohne rechten Nachhalt der Fürſorge. Zuvörderſt iſt es zu bedauern, daß der Intendant in Verkennung des Verhältniſſes zwiſchen Dichter und Theaterdirektor dem hier wohnenden Bearbeiter eine Anzeige von der Benützung ſeiner Arbeit in keiner Form ſchuldig zu ſein glaubte; eine anſtändige Haltung gegen den dramatiſchen Autor ſollte in der Selbſtachtung jedes gebildeten Direktors liegen. Der

Umstand, daß ersterer hiedurch von der Theilnahme und Leitung bei der Einstudirung, den Proben u. s. w. ausgeschlossen wurde, läßt die nicht unwahrscheinliche Voraussetzung zu, daß die kleinen Anstände, welche die erste Aufführung zu einer wenig ersprießlichen machten, in Rollenbesetzung, Ausführung und in der Schlußscene durch die Theilnahme des Hrn. Bearbeiters rechtzeitig zu heben gewesen wären. Ein Mißgriff in der Besetzung war es, daß zwei Hauptrollen, Graf Sylvester und Gertrud, nicht von Hrn. Löwe und Fr. Wenzel gespielt wurden. Hr. Böckel, der einen mehr äußerlichen Anstand vertritt, konnte die überwältigende Gemüthskraft des eben so zarten wie mannhaften Sylvester nicht zur Geltung bringen und in der Besetzung Gertruds durch Fr. Frlcker fand ein ähnliches noch stärkeres Mißverhältniß statt. Das Stück, in den ersten Akten fesselnd, machte schließlich nicht Glück bei dem Publikum. Der Gang der Handlung wird im Verlaufe eintönig, fast der Instruktion eines Prozesses ähnlich, und das Interesse schwächt sich damit merklich bis zur Katastrophe hin; ein größeres Hinderniß des Erfolges jedoch scheint es, daß die Bearbeitung in der Milderung der ursprünglichen Schlußscene zu viel gethan hatte, indem sie dem tragisch angelegten Stücke den Ausgang eines Schauspieles gab. Der Bearbeiter selbst hat dies eingestanden, indem er sofort nach der Aufführung eine Aenderung in diesen Scenen eingereicht. Ein solcher geringer Erfolg hätte jedoch bei einer Kleist'schen Tragödie nicht so leicht abschrecken sollen; man durfte sich der Aussicht hingeben, daß das Stück durch wiederholte Aufführung, wie dies bei dem „Prinz von Homburg" und der „Hermannsschlacht" der Fall war, gewinnen würde; daß jenes hauptsächlichste Hinderniß rechter Empfänglichkeit für Kleist, der Mangel an Fluß, die eigenthümliche Herbigkeit des gehaltvollen Dialogs, welche gegen die Glätte unserer neueren Produktionen auffallend absticht, überwunden werden und das Publikum von der Realität des dargestellten deutschen Volkslebens, von der in Antinomien mit höchster Kunst durchgeführten Charakterschilderung und von der Größe der sittlichen Entwickelung mehr und mehr gefesselt werden würde. Es ist deshalb sehr bedauerlich, daß man sich durch einiges unpassende Gelächter, wie es bei uns selbst in Goethe's und Shakespeare's Stücken bei erstmaligen Reprisen gehört wird, zu so leichtem Fallenlassen des jedenfalls werthvollen Kleist'schen Stückes hat bestimmen lassen. Das Gelächter betraf die stürmische Umarmung Jeronymus' durch den jugendlichen Ottokar, ein verfehltes Pfeifen Rupert's, das ungeschickte Auftreten einer Dienerin, eines Dieners . . ., und wäre ohne die sinkende Spannung des Ausgangs bei Restitution eines tragischen Schlusses wohl ganz bedeutungslos geblieben.

Eine andere Novität „Der Richter von Zalamea" von Calderon *), nach Wehl's Bearbeitung, hatte ebenfalls das Schicksal, nur einmal, gleichsam als Generalprobe der Aufführung, über die Scene zu gehen, Besetzung und Aufführung waren noch bedeutend mangelhafter als bei der „Familie Schroffenstein". Die Bearbeitung, bei deren Erwähnung meinerseits in Nr. 1 d. Bl. dieses Jahres ein Druckfehler die Prosa als den Gries'schen Versen ebenbürtig bezeichnete, während ein fortgebliebenes „keineswegs" das Gegentheil aussprechen sollte, gibt der Scene durch den schroffen Wechsel der Diktion etwas Schauspielartiges und Unnatürliches. Der eigentliche Stein des Anstoßes ist aber wohl ein Mißgriff der Scenirung. Während Calderon die Vergewaltigung an Isabel in kaum stärkerer Sprache, aber unter viel schonenderen Umständen vorführt — der Zuschauer sieht nur die Entführung von der Scene, und findet Isabel nach geschehener That verlassen in einem Walde — läßt die Bearbeitung die That so zu sagen in Gegenwart des Zuschauers vollziehen, hinter der dünnen Wand nämlich eines auf der Bühne stehenden Gartenhäuschens, vor welchem, dem von innen erschallenden Hilferuf zum Trotze, eine Abtheilung Soldaten die ganze Zeit über Wache hält. Wirkt nun schon in Calderon's Anordnung der Vorfall in seiner Nähe fast zu einschneidend auf unser feiner gewordenes Gefühl für Menschlichkeit und Recht, so ist die durch die Bearbeitung herbeigeführte Verschärfung allerdings kein gleichgiltiger ästhetischer Mißgriff; wenn jedoch der Hr. Intendant nach ungemildert stattgehabter Aufführung eine Privateinbuße von 600 Rthl. willkommener als diese Aufführung genannt hat, so wirft dies Geständniß ein eigenthümliches Licht auf eine künstlerische Leitung, die weder in der Lektüre noch in den Proben die Gelegenheit, einen so starken Mißgriff zu entdecken, finden konnte.

Von den übrigen Novitäten habe ich, sofern sie ein ernsteres Interesse beanspruchen, bereits in den lau-

*) Der Titel der Bearbeitung lautet zwar „nach Calderon"; da jedoch der Gang des Stückes mit aller Exposition und Entwicklung unverändert beibehalten ist, und die Veränderungen (neben der Akteintheilung meist Streichungen) unwesentlich sind, so scheint der Titel nicht gerechtfertigt.

fenden Berichten gehandelt; aber über die nicht dagewesenen Novitäten und Repertoirstücke ist noch ein Wort hinzuzufügen. Wir glaubten über die Zeiten hinweg zu sein, in denen es vorkommen konnte, daß z. B. Goethe ein ganzes Jahr lang fehlte, haben nunmehr aber das Analogon erleben müssen, daß Lessing in der ganzen Saison auch nicht ein Mal auf die Bühne kam! — Sein „Nathan“ war schon in der vorigen Saison ausgefallen, weil man bei Verleihung der Sittah an Frl. Steinau auf Schwierigkeiten gestoßen war; möchte man diese unerquickliche Rollenfrage doch endlich damit beenden, daß man den „Nathan“ in gerechter Verehrung des Meisters mit ersten Kräften, soweit diese noch fehlen, besetzt! dem Saladin ist kein anderes Mitglied unserer Bühne gewachsen als Hr. Löwe, und hoffentlich wird man dann auch den Patriarchen nicht wieder dem Komiker unseres Theaters überlassen! Neben dem Ausfallen Lessing's, das keines Kommentars bedarf, ist das anhaltende Uebergehen Hebbel's und O. Ludwig's zu bedauern; Hebbel besonders, der seit lange gänzlich von unserm Repertoir verschwunden ist, hätte als der genialste, wenn auch vielleicht nicht künstlerisch gewiegteste, Vertreter des idealen Drama's der Neuzeit ein wohlbegründetes Recht auf Berücksichtigung; auch die Darstellung seiner „Nibelungen-Trilogie“ läge nicht außerhalb der Kräfte unserer Bühne. Höchst auffallend müssen wir es ferner nennen, daß eine der herrlichsten Tragödien Shakespeare's, „Othello“, in vorletzter Saison nach 18 Jahren Unterbrechung neu aufgenommen und warm empfangen, schon nach einer einzigen Aufführung verschwunden und auch in diesem neuen Theaterjahre nicht wiedergekommen ist. Es können hier entfernt nicht Gründe wie bei dem Fallenlassen der Kleist'schen oder Calderon'schen Novität geltend gemacht werden, und die Thatsache schiene geradezu unbegreiflich, wenn nicht die Herrschaft des Beliebens einzelner Bühnenmitglieder auch das Unbegreifliche erklärte. Zu bedauern ist ebenfalls, daß der vor einiger Zeit mit Glück aufgenommene „Prinz von Homburg“ seit nun schon zwei Jahren völlig ausgeblieben ist, und was unsern Schiller betrifft, so wäre auf „Kabale und Liebe“ aufmerksam zu machen, insofern dieses Stück seit fünfzehn Jahren nicht mehr aufgeführt wurde.

Auch wollen wir gelegentlich dieser Repertoir-Wünsche noch schließlich eines Dichters gedenken, dessen Aufnahme auf unserer Bühne wohl das Verdienst einer mit künstlerischem Sinne und mit Unabhängigkeit geübten Gerechtigkeit haben würde, eines Dichters, dessen anerkannt bedeutende dramatische Leistungen in sonderbarem Gegensatze zu dem geringen Interesse der deutschen Bühnen für sie stehen, obwohl dieser Gegensatz andererseits aus der Mißstimmung des öffentlichen Bewußtseins über das sonstige Auftreten des Mannes erklärlich scheint. Von allen Dramen Wilhelm Jordan's sind unseres Wissens nur zwei außerhalb Frankfurts aufgeführt worden, „Die Liebesleugner“ und „Die Wittwe des Agis“, wovon das erstere über fast alle deutschen Bühnen gegangen, in Stuttgart aber, soviel uns bekannt, bisher nicht aufgenommen worden ist. „Die Wittwe des Agis“ wurde unseres Wissens nur in München und Berlin aufgeführt; dieses Drama aber halten wir für eine höchst beachtenswerthe, reife und, einige Anstellungen referirt, musterhafte Arbeit. Hebbel's Dichtungen an ästhetischer Vollendung übertreffend und neben den reinsten neueren Produktionen der auf das Alterthum zurückgehenden Tragödie („Fabier“, „Sabinerinnen“) ausgezeichnet durch Wahrheit und Kraft der Leidenschaft. Wir kennen kein zweites Drama, das uns den Lebensgeist jener Zeiten so rein, d. h. so historisch und mächtig zugleich, vorführte, und halten „Die Wittwe des Agis“ für die glücklichste Auferweckung der antiken Tragödie im idealen Geiste der Neuzeit. Ihre Vorzüge, die in strenger und großartiger Objektivität der Schilderung, in dem ebenso tief als lebenswahr gefundenen Konflikte und seiner reinen Lösung, in der künstlerischen Beherrschung der gewaltigsten Affekte und zugleich in der gedrungenen wirksamen Sprache beruhen — diese Vorzüge verdienten wohl, daß aufmerksame unparteiische Bühnenleiter dem Werke ihr Interesse und ihre Pflege zuwendeten.

Die verdienstvollste Vorführung der vergangenen Saison ist wohl die Reprise von Uhland's „Ernst, Herzog von Schwaben“; dieses trotz ästhetischer Mängel wirksame Trauerspiel verdiente durchaus dem Repertoire erhalten zu bleiben, und wird besonders hier, im „engeren“ Vaterlande des Dichters, wohl stets ein dankbares Publikum finden. Ebenso ist die Reprise des „Tasso“ nach zwölfjähriger Pause als eine dankenswerthe Neuerung auszuzeichnen, besonders wenn sie nicht auf die stattgehabte einmalige Aufführung beschränkt bleibt. Als ein sehr rühmlicher Fortschritt — und in Bezug auf die noch im Anfang dieser Saison seitens der Intendanz veröffentlichte Beiehrung über den Unwerth der Gastspiele für uns (Nr. 40 d. Bl. 1862) allerdings auch als ein überraschender Fortschritt — ist ferner die Liberalität anzuerkennen, mit welcher uns die werth-

vollen Gastspiele Dawison's, Marr's und der Fr. Prokesch-Goßmann geboten wurden; möchte demnächst nun auch Emil Devrient in die einzige ihm noch verschlossen gewesene Hofbühne seinen Einzug halten können! Als eine Konzession an den Zeitgeist ist endlich zu verzeichnen, daß mitten in der Saison die bisherige französische Benennung der weiblichen Bühnenmitglieder gegen das deutsche „Frau“ und „Fräulein“ vertauscht wurde.

Erwähnenswerthe Personalveränderungen sind mit Ausnahme des in Nr. 20 d. J. genannten Hrn. Herbert nicht vorgekommen. Bei dem bedauerlichen Umstande, daß uns fortwährend eine erste Heldenmutter fehlt, wäre es gewiß wünschenswerth, daß Fr. Wenzel-Siber, welche Befähigung und Gestalt auf diese Bahn weisen, bei Erneuerung des Kontrakts für einen Rollenwechsel gewonnen werden könnte. Hr. Wenzel, dessen Memoriren sich lobenswerth gebessert hat, ist fortwährend, statt Naturalisiren, Rollen- und Charakterstudium anzurathen. Unter den jüngeren Mitgliedern ist als besonders strebsam der begabte Komiker Hr. Rüthling auszuzeichnen und ihm zu wünschen, daß unter gleichmäßigerer Verwendung für sein spezielles Fach ihm auch die Ausbildung zur feinen Komik, welche in seinem Berufe zu liegen scheint, nahe gelegt werden möchte.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

31. Juli — 6. August: „Eine Sylphide in Peking“. — „Die Hugenotten“. — „Wilhelm Tell“. — „Monte Christo“. — „Der Freischütz“. — „Lukrezia Borgia“. — „Satanella“. — Gäste: Fr. Pauli-Markovits: Königin Margarethe; Hr. Wachtel: Arnold; Fr. Fabbri-Mulder: Lucrezia.

Als patentirter Rettungstenor hat Hr. Wachtel am 2. d. M. im „Wilhelm Tell“ seinen Einzug gehalten. Das Publikum empfing den Sänger und begleitete ihn den ganzen Abend hindurch mit lebhaften Beifallsbezeugungen, es behandelte ihn wie einen guten Bekannten, den man sich freut auf längere Zeit bei sich zu haben. Hr. Wachtel seinerseits scheint sich, seit wir ihn das letzte Mal in diesen Räumen gehört, nicht verändert zu haben: ein Organ seltener Art und, was richtigen Ansatz, Gleichmäßigkeit und Leichtigkeit in allen Lagen betrifft, auch von seltener Ausbildung, wogegen manchmal die Reinheit der Intonation vermißt wird, — im Vortrage: vielen Eifer ohne viel innerliches Feuer, ein natürlich richtiger Instinkt ohne ausgebildete Methode, keine wesentlichen Unarten, namentlich kein Tremoliren, und doch kein wahrhaft künstlerisches Ausfüllen und Durchführen der Aufgabe; in Spiel und Haltung endlich ein Anflug von Affektation, der über dem Ganzen lagert, ohne daß man irgend Erhebliches an der Bühnentechnik zu tadeln hätte. Diese positiven und negativen Eigenschaften sind uns sofort bei Hrn. Wachtel's neuerlichem Debüt entgegengetreten. Am wenigsten befriedigte das Duett mit Mathilde, von wegen mehrfacher Intonations- und Geschmacksfehler; unter letzteren verstehen wir das Hervorstoßen von Tönen, die legato oder mit Portament gebracht werden sollen. Dagegen berührte das freie, frische, kräftighelle Ausströmen der prächtigen Tenorstimme im Duett mit Tell und im großen Terzett überaus wohlthuend, sozusagen physisch erquickend.

Die sonst Mitsingenden leisteten wieder ein Erkleckliches im Tremoliren, voran natürlich Frl. Krauß, sodann theilweise Hr. v. Bignio, Frl. Teltheim, und sogar Frl. Bettelheim. Hr. v. Bignio trägt namentlich die Recitative ausnahmlos tremolirend, eben so unsicher als undeutlich und ausdruckslos vor. Um Vieles besser gelingen ihm die Kantilenen; hier ist er feiner angenehmen Stimme sicherer, und singt mit hübschem Ausdruck.

Sehr tüchtig waren die HH. Mayerhofer und Hrabanek als Walter Fürst und Geßler. Die erste Partie hatte Hr. Mayerhofer neu übernommen und wurde ihr, wie man es von diesem gebildeten Künstler gewohnt ist, in gesanglicher Beziehung, wie durch männlich ernste Haltung gerecht. Dagegen hatte der alte Meichthal einen ganz untauglichen Vertreter, der wie aus einem Sprachrohr herausträmolirte, und Rudolf der Harras war in den Händen eines Vice-Aushilfsmannes vollends verloren. Dem scenischen Ensemble fehlte alles Leben, — im Textbuch herrscht der alte Unsinn, das Orchester begleitet meist zu stark, — lauter alte Klagen, zu denen immer neuer Anlaß geboten wird.

Josefstadt.

5. August. Zum ersten Mal: „Mitternacht“, Volksdrama in drei Akten von Flamm. Musik von Storch. Erscheinungen aus der Geisterwelt.

Φ. Während an der Wien die mythischen Gespenster bereits seit Wochen für die erste Hälfte August angekündigt werden, und im Carltheater französische Spuk-

gestalten, laut Zeitungsnotizen, im September ihr Unwesen treiben sollen, überraschte plötzlich die Josefstadt, von welcher man in dieser Beziehung weder etwas gehört, noch gesehen hatte, mit einigen einheimischen Geistererscheinungen. Man ist es so wenig gewöhnt, Geschäftsgeist und Raschheit in der Gebahrung unserer Bühnen zu finden, daß man über diesen Geniestreich des Hrn. Hoffmann ganz verblüfft war. Er wurde dafür durch ein ausverkauftes Haus, in der Josefstadt eine seltene Erscheinung, belohnt, und dürfte auch an den folgenden Tagen verhältnißmäßig gute Einnahmen erzielt haben. Die Erscheinungen, ohne mit den parisern verglichen werden zu können, sind doch ganz anständig und dürften noch wesentlich dazu beitragen, die Neugierde des Publikums auf die ausländischen zu steigern. Wenn die Josefstädter Geister keine durchgreifende Wirkung erzielten, so dürfte der Fehler in der zu kleinen Spiegelglasscheibe und in den Schwankungen derselben liegen; auch hätte das Licht im Saale mehr gedämpft sein sollen. Jedenfalls aber hätte das Publikum verdient, für die Geduld, mit welcher es bei einer Treibhaushitze bis neun Uhr auf die Mitternacht wartete, durch mehr als zwei, oder doch durch mehrmals wiederkehrende Geister belohnt zu werden. Hrn. Flamm wäre es doch sicherlich ein leichtes gewesen, noch einige Personen morden zu lassen, um einen größeren Vorrath an Geistern zu bekommen. Ueber das Stück ist nicht viel zu sagen. Die ersten zwei Akte sind, alle Unwahrscheinlichkeiten und Willkürlichkeiten abgerechnet, doch noch erträglich und bekunden eine gewisse Effektkenntniß. Der dritte aber ist so schlecht, daß die am Schlusse erscheinenden Geister sich nicht wenig darauf zu Gute thun können, eine Katastrophe verhindert zu haben. Der Dialog bewegt sich durchgehends in hochtrabenden Gemeinplätzen. Zur Entschuldigung des Gelegenheitsdichters des Josefstädter-Theaters muß jedoch bemerkt werden, daß er wahrscheinlich das Stück in wenigen Tagen zusammenstoppeln mußte. Hr. Storch hat sich die Gelegenheit entgehen lassen, die Wirkung mancher Scenen durch entsprechende melodramatische Begleitung zu erhöhen.

Die Darstellung war von Seite der Fr. Hoffmann-Baumeister eine vorzügliche: die Andern gaben sich redlich Mühe und genügten. Freilich ist der durch die Darstellung Megerle'scher Stücke und alter Ritterkomödien an dieser Bühne übliche „Styl" ein solcher, an den man sich erst gewöhnen muß, um ihn ganz „würdigen" zu können.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Noch einmal die Wiener. Andere Gäste. Wiedereröffnung der königl. Bühne.) In der Wilhelmstadt haben die Wiener Hofschauspieler den 2. August mit der dreißigsten Vorstellung („Doktor Wespe", Eigennam") ihr Gastspiel beendet, nachdem noch neu ein n. d. Französischen bearbeiteter Schwank: „Ein liebenswürdiger Mensch", in welchem Hr. Meixner als Amable de la Raclée sehr ergötzlich wirkte, gegeben. Ueberblicken wir die uns vorgeführten Novitäten, so trugen selbe im Allgemeinen wenig Erfolg davon, ja deren dramatischer Werth müßte bei minder gutem Spiel auf Null herabsinken. Mithin sei künftighin eine sorgfältigere Auswahl der Neuigkeiten dringend empfohlen, damit das Repertoir der Wiener Gäste ein ihren Leistungen ebenbürtiges sei. Publikum und Kritik bewiesen Takt und Einsicht, wenn den Künstlern und Künstlerinnen ein stets freundliches Gesicht gezeigt ward, konnte man auch über die immer wiederkehrenden Fadaisen seine gerechten Stoßseufzer nicht unterdrücken. Es hatte sich schon — leugnen wir es nicht — eine ziemlich unheimliche Schwüle um das Wiener „Lustspiel" gelagert, da erschien „Minna von Barnhelm", und alle Umwuthwolken zertheilten sich, lachte der Theaterhimmel wieder in heiterstem Sonnenschein. Mit dieser unnachahmlichen „Minna" ist folglich dem Wiener „Lustspiel" die etwaige Richtung seiner dramatischen Wirksamkeit bezeichnet, der es folgen muß, um sich auf seiner Höhe zu behaupten. Ernst, fester Wille und ein wenig kritischer Blick können in diesem Punkt viel thun. Setze man nur nicht alles Heil auf die dienstgefällige und etwas vorlaute Reklame, die sich sonst leicht als Penelopeische Arbeit in Betracht der zu erzielenden Einnahmen erweisen dürfte. Möchte unser wohlmeinender Fingerzeig Beherzigung finden. Nochmals aufrichtigen Dank für die dargebrachten Genüsse dem Wiener Künstler-Fünfblatt: Haizinger, Bognar, Kronau, Fichtner und Meixner. — In der Victoria hat Fr. Rettich, die an 28 Abenden auftrat, den 30. Juli ihr Gastspiel als Lady Windham in dem zum ersten Male gegebenen Rührstück: „Die Lady in Trauer" von Tranen (dieser Name soll den Hamburger Schriftsteller Krüger verbergen), und als Marfa in Schiller's Torso „Demetrius" beschlossen. Auch das Repertoir dieser geschätzten Künstlerin war ein meist ungenügendes, und die Endresultate wird wohl Fr. Rettich nicht als viel besser kennzeichnen wollen. Die Aufnahme ihrer Darstellungen war stellenweise eine glänzende und verdiente. Jedenfalls stellte sich's in diesem Jahre, beabsichtigt überhaupt Wien uns sein „Trauerspiel" und „Lustspiel" vorzuführen, bis zur Evidenz heraus, daß zu einem harmonischen Zusammenspiel nothwendig die darstellenden Hauptkräfte, wodurch in der Kaiserstadt diese beiden Richtungen im Schauspiel vertreten werden, erforderlich erscheinen. Nur die unbedeutenderen Nebenrollen hätte man aus den hiesigen Personalien anzuwählen, denn weder die Wilhelmstadt, noch die Victoria besitzt die geeigneten Künstler, uns in die Sphäre des Lustspiels oder gar in die des Trauerspiels versetzen zu können. Von dem achtbaren Korpsgeist der Herrn Hofschauspieler erwarten wir das Uebrige und damit Allen: Ein frohes Wieder-

sehen 1864! — In der Vorstadt Gast: Hr. Weinlandt. — Bei Kroll konzertirt Hr. Legendre auf dem Cornet à piston. — Am 3. August eröffnen die königl. Theater mit Auber's „Feensee".

F. — **Prag.** (Gastspiele.) Der Schluß der diesjährigen Gastspielsaison brachte keine einzige Erscheinung von hervorragender Bedeutung. In dem mit besonderer Vorliebe kultivirten Genre der Verkleidungsrollen trat Fr. Grobecker achtmal auf und übte wieder ihre längst bewährte Zugkraft auf das Publikum aus. Was sich auch Lobenswerthes über ihre virtuosen Leistungen als Friquet in „Fortunio's Lied", Frinke in „Flotte Bursche" sagen läßt, es vermag den einen fühlbaren Mangel nicht zu verbergen, daß ihr die angemessene Darstellung einer weiblichen Rolle nach und nach fremd geworden ist, und dies ist bei ihrem Fond innigen Gefühls, welches allein ihren Kouplevortrag so wirksam macht, nur zu bedauern. Unter den von ihr gebrachten Novitäten ist Langer's Posse „Eine verfolgte Unschuld" eine werthlose Arbeit und von den Opercetten „Flotte Bursche" von Suppé und „Prinz Eugenius" von Konradin hatte die erstgenannte entschiedenen Erfolg, den sie durch ihre leichten, ansprechenden Melodien mehr verdiente, als durch den verbrauchten Stoff, während die letztere ihre schwache Wirkung nur dem wackern Vortrage des Volksliedes durch Fr. Grobecker und der gelungenen Nachbildung des Standbildes von Fernkorn verdankte. — Die Oper, welche ihrer starren Stagnation noch immer nicht enthoben ist, brachte ein kurzes Gastspiel der Fr. Kapp-Young vom deutschen Theater in Rotterdam, welche als Valentine, Gräfin in „Figaro's Hochzeit" und Fidelio mit Erfolg auftrat. In allen diesen Partien zeigte sich die Gastin als eine Sängerin von wohlgeschulter Gesangsbildung, welche ihr klangvolles, in der Höhe etwas schrilles Organ überall mit Sicherheit beherrschte; die Stimme, wiewohl nicht mehr ganz frisch, hat sich einen bedeutenden Umfang bewahrt, dagegen ist die Darstellung, was die Mimik und die eingestreute Prosa betrifft, nicht immer auf der Höhe der Aufgabe. Verhältnißmäßig war Fidelio ihre beste Leistung. — Schließlich berichten wir über Fortsetzungen zweier früherer Gastspiele, nämlich der Fr. Frank-Luther, welche als Luise in „Kabale und Liebe" und Philippine Welser, und des Hrn. Ascher, der mit Frl. Anna Müller dreimal auftrat. Mit lebhaftem Beifalle empfangen, spielte Hr. Ascher den Konrad Bolz und eine Reihe seiner beliebtesten Figuren mit sprühendem, oft zu übermüthigem Humor; eine kleine Novität: „Zwei Ehen", von Ascher nach Lacroy bearbeitet, behandelt ein bekanntes Motiv in launiger Weise und hatte einen mäßigen Erfolg. Frl. Müller besitzt eine einnehmende Erscheinung, ein angenehmes nur zu sehr in der Höhe weilendes Organ und einen hübschen Konversationston; dagegen ist das Spiel sehr monoton. In den „Journalisten" wenig hervortretend, fand sie in „Glückliche Flitterwochen", „Liebschaft in Briefen" und „Vier Uhr Morgens" vielen Beifall.

Kleine Chronik.

Das projektirte Aktientheater in München ist zu Wasser geworden, Bayerischen Blättern zufolge hat sich das Komité aufgelöst, die Aktienzeichnungen sind zurückgenommen und die von den Komitémitgliedern für die Geschäftsführung vorgeschossenen Gelder zurückbezahlt worden. Hervorgetretene Sonder-Interessen, ja selbst konfessionelle Rücksichten sollen im Komité schon seit längerer Zeit Zwiespalt erzeugt und endlich das obengenannte Resultat herbeigeführt haben.

Die Enthüllung des Iffland-Denkmals in Mannheim ist von König Ludwig für den 1. Juni 1864 bestimmt. 1866 soll die Dalberg-Statue dazu kommen.

Eine Notenschreibmaschine soll der Lehrer Carl auf der Realschule in Metzingen erfunden und ein Patent darauf genommen haben. Sie soll das Musikstück schreiben, während es auf dem Klavier gespielt wird.

Der Tenorist Alois Bayer, seiner Zeit einer der berühmtesten dramatischen Sänger Deutschland's, ehemaliges Mitglied der Münchner Hofbühne, geboren 1802 zu Sulzbach in der Oberpfalz, starb am 7. Juli auf seinem Gute Grabenstadt am Chiemsee in Bayern.

Lokales.

Hinter den Koulissen des Theaters an der Wien ist es dieser Tage zwischen einer Schauspielerin, welche den Skandal aus Neigung kultivirt, und einem Direktor, welcher denselben aus Spekulation protegirt, zu einem handgreiflichen Austausch von Privatmeinungen gekommen, von dem die Lokalpresse nach unserer Ansicht mit allzu großer Willfährigkeit Notiz genommen hat. Wir unsererseits erlauben uns nur die bescheidene Ansicht, daß es sich hier vorläufig nur um einen Akt schluß, und keineswegs um das Ende des Dramas handelt. Dieses letztere wird erst dann eintreten, wenn sich die öffentliche Meinung gegen den Bühnen-Cancan und Alle, die ihn kultiviren, nicht blos bei solchen exzessiven Gelegenheiten, sondern andauernd, ernst und solidarisch aussprechen lernt.

Robert v. Hornstein's Operette „Page Cecil" befindet sich unter den Novitäten, welche das neue Treumann-Theater in allernächster Zeit bringen wird. Derselbe Komponist ist mit der Musik zu einem größeren Singspiel: „Die Rolandsknappen", Text von Paul Heyse, beschäftigt.

Die außerordentliche Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche übermorgen Dinstag um 5 Uhr im Saale der Gesellschaft stattfinden wird, dürfte trotz der ungünstigen Jahreszeit sehr stark besucht werden, da die Verhandlungen über den von der Gesellschaft aufzuführenden großartigen Bau ein allgemeines Interesse bieten. Wir erlauben uns darauf hinzuweisen, daß die Generalversammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde öffentlich abgehalten werden, und daß die Galerien den Nichtmitgliedern offen stehen.

Briefkasten. 2. — 8. August: ♂ in Berlin: Benützt. — pp. in Olmütz, L. v. S. hier: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 33. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 16. August 1863.

Jeden Sonntag erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint monatlich eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Haydn und Beethoven. — Ein dramatisches Sittengemälde der Hindu (Fortsetzung). — Dramatische Literatur. (Der Günstling eines Kaisers, von Goldhann). — Theater- und Musikleben in Brünn. — Die dramatischen Künstler und Künstlerinnen des ungarischen Nationaltheaters in Pest. — Wiener Theaterbericht: An der Wien („Die Schwaben in Wien"). — Neue Erscheinungen (Schlüter). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Mannheim, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Haydn und Beethoven.

L. — Ich hatte eben die Universität Wien bezogen, als ich in ein Großhandlungshaus als Erzieher eintrat. Unter den vielen Personen, die da beständig ab- und zugingen, befand sich auch Schenk, der bekannte Komponist des „Dorfbarbiers".

Mein jugendlicher Enthusiasmus schwelgte damals in der Ueberfülle musikalischer, mir größtentheils neuer Genüsse, wie sie nur eine Residenz zu bieten vermag und Wien, wenngleich mit einer von der Gegenwart etwas abweichenden Physiognomie, damals bot. Bei den öffentlichen Produktionen von Orchesterwerken herrschten noch J. Haydn und Mozart vor, S. Bach's Gestirn war noch nicht im Aufgehen, jenes Beethoven's noch nicht in der Kulmination begriffen, in die Oper theilten sich mit Mozart, Mehul, Weigl ꝛc. ꝛc. die unter Barbaja ein unübertreffliches Ensemble bildenden Italiener, so wie in das Oratorium Haydn und Händel, von welch' letzterem alljährlich ein Werk zur Aufführung gelangte.

Voll des Dranges, über das Genossene mich auszusprechen, schien mir die erste oberflächliche Bekanntschaft mit Schenk höchst willkommen, aber auch ihn mein einigermaßen überschwänglicher Enthusiasmus, der nicht genug Worte der Bewunderung zu finden vermochte, eher anzuziehen als abzustoßen; nur war mir gleich Anfangs die sehr ungleiche Werthschätzung aufgefallen, die er einzelnen musikalischen Autoren und ihren Werken angedeihen ließ. Im Ganzen gemäßigt und gerecht über Italiener wie Deutsche urtheilend, namentlich Mozart's und Beethoven's Namen nie ohne Verehrung aussprechend, verfinsterte sich die Miene des sonst heiteren und liebenswürdigen Greises doch allsogleich, sobald das Gespräch auf Haydn kam; er hatte fort und fort nicht blos an dessen Werken, auch an dessen Charakter zu mäkeln. „Mozart war ein seelenguter Kerl, aber Haydn grundfalsch", sagte er mir eines Tages. *)

*) Ich entsinne mich nicht mehr genau, ob ich aus Schenk's oder eines Andern Munde folgende Anekdote über Mozart, die ich in keiner Biographie gefunden, vernommen habe, die, wenn wahr, nur auf's neue beweisen würde, auf welch' schmähliche Weise, zuweilen auch auf nicht musikalischem Gebiete, „der seelengute" mißbraucht ward, den als Künstler und Mensch vielleicht nur der einzige Vorwurf trifft, daß er in der Wahl seiner Textbücher wie seiner Freunde nicht immer wählerisch genug gewesen.

Ihm, dem ewig Liebebedürftigen, war nichts unerträglicher als feindseliges Zerwürfniß und Haß, andererseits pflegte er in seiner arglosen Aufrichtigkeit bei Beurtheilung von Menschen und Dingen kein Blatt vor den Mund zu nehmen. Dies nützten, wenn sie ihn beschmausen wollten, die losesten Gesellen aus, mit denen er sich die letzten Jahre seines Lebens herumtrieb. So stach denn einer von der Gesellschaft irgend ein Mozart mißliebiges Thema heraus, vertheidigte es so hartnäckig und so ungeschickt, bis jener sich ereifernd in derben Aeußerungen über den Gegenstand und den Vertheidiger sich ergoß. Beleidigt und tief gekränkt ging dieser hinweg,

Bei der zärtlichen Vorliebe, die ich bei meiner damaligen ästhetischen Bildung und Fassungskraft besonders Haydn zugewendet, verdroß mich diese offenbare Feindseligkeit gegen meinen Liebling nicht wenig; wie die meisten jungen Leute unfähig mich zu verstellen, ließ ich mir's nur zu sehr merken, und so erkaltete diese Bekanntschaft fast eben so schnell, wie sie zu Stande gekommen.

Dennoch war ich Thor genug, noch voll des überwältigenden Eindruckes, den das erste Anhören der „Schöpfung“ auf mich gemacht, gleich bei nächster Gelegenheit, wo ich Schenk's ansichtig ward, mich in den glühendsten Lobpreisungen eines Werkes, das, wie mir schien, alle andern weit überflügelte, zu ergehen. Als er aber auch sogar für dieses widerwillig nur kühles Lob und verschiedene abträgliche Bemerkungen in Bereitschaft hatte, platzte ich, meiner Empfindlichkeit nicht länger mächtig und alle Rücksichten des Ortes und meiner Stellung vergessend, mit den unhöflichen Worten heraus: „Sie haben halt gegen meinen armen Haydn so einen dummen Haß“. „Und Sie sind ein —“, rief der alte Herr, das derbe Kompliment noch derber erwidernd, ganz erboßt und ließ mich stehen. Nach dieser Scene war begreiflicherweise unsere Konversation für immer zu Ende, er mied mich wie ich ihn.

Ich halte den Kern dieses tragikomischen Erlebnisses, die Thatsache, daß Schenk tiefen Groll gegen Haydn hegte, für wichtig und der Veröffentlichung werth, weil durch sie ein aufhellendes Streiflicht auf die bekannte Episode in Beethoven's Leben fällt, die so oder so variirt, aber stets einigen Schatten auf Haydn's Charakter werfend, durch Beethoven's Biographien sich hindurchzieht.

Als letzterer nämlich, noch ein Jüngling, nach Wien gezogen war, hatte er bei dem bereits auf seinen Lorbeeren ruhenden Haydn Unterricht in der Komposition genommen. Eben kehrte er von diesem zurück, noch ein Heft Studien, die er gemacht und die Haydn durchgesehen hatte, in Händen, als ihm Schenk, mit dem er bekannt geworden, begegnete, die Noten durchsah und ihn kopfschüttelnd auf einige grelle und nicht korrigirte Verstöße gegen die Regeln des reinen Satzes aufmerksam machte, worauf dann dieser mit der ihm schon als Jüngling eigenen rücksichtslosen Energie Knall und Fall seinen bisherigen Lehrer fahren ließ und sich zu Albrechtsberger in die Schule begab.

Ich glaube, daß sich nach dem Eingangs Erzählten der Vorgang ganz natürlich und menschlich erklären läßt, ohne dem Charakter von Einem der Drei zu nahe zu treten.

Daß bei Haydn die Vernachlässigung seines Zöglings nicht etwa gemeiner Neid und Eifersucht gegen ein auftauchendes Genie — die Geschichte bewahrt davon Beispiele bei Malern und Musikern — gewesen, widerlegt sich wohl am sichersten durch die freudige Bewunderung, die er dem wirklich gefährlichen Nebenbuhler seines Ruhmes, Mozart, gezollt, den er öffentlich für den größten aller Tonsetzer erklärt und dem gegenüber er fast allzubescheiden ausgerufen: Wo Mozart ist, darf sich Haydn nicht zeigen. Andererseits fühlte gewiß schon damals Beethoven den Trieb, die Schranken musikalischer Konvenienz und traditionellen Herkommens durchbrechend, seine eigenen Wege zu gehen. Minder divinatorischen Geistes wie Mozart, der, als er den jungen Beethoven improvisiren gehört, ausgerufen: Auf den gebt Acht, der wird euch einmal etwas erzählen! mochte Haydn wiederholt diese Verstöße gegen die Regel in den Pensis gerügt, dann aber, da die Rüge nichts gefruchtet, den dünkelhaften Trotzkopf, als welcher ihm der junge Mensch erschienen sein mag, seine vermeintlichen Irrwege laufen gelassen haben. Aber auch bei Schenk's Handlungsweise braucht man noch keine ehrenbläserische Perfidie als Motiv vorauszusetzen. In seiner leidenschaftlichen Abneigung gegen Haydn mag er diesen in der That für unredlich und falsch gegen Beethoven gehalten und letzteren bona fide darauf aufmerksam gemacht und gewarnt haben.

Der Grund dieser Abneigung ist nicht bekannt geworden und wohl auch ziemlich gleichgiltig für denjenigen, der da weiß, aus welch' kleinen, ja kleinlichen Motiven zuweilen bei Künstlern und Schriftstellern zweiten und dritten Ranges ein blinder Haß gegen die Koryphäen entsteht, und mit welch' äußerster Vorsicht daher abträgliche Urtheile und Anekdoten aufgenommen werden müssen, wenn sie von jener Seite

während Mozart betroffen und die Uebereilung bereuend, die Geliebenen um ihre Vermittlung anging. Nach langem Sträuben bot endlich der Gekränkte die Hand, ein Stelldichein zu einem Versöhnungsfest ward verabredet und die Orgie, deren Kosten Mozart, und wohl in mehr als einer Hinsicht, trug, meistens „beim Faßl“ in Lerchenfeld, einer entlegenen Vorstadt Wiens, gefeiert.

ausgehen und obendrein mit Allem, was sonst über den Charakter jener bekannt geworden, so sehr im Widerspruche stehen, wie das vorliegende Faktum. *)

Zu welchem Zerrbild ward nicht, um nach einem nahe liegenden Beispiel zu greifen, Goethe's Charakter als Dichter und Mensch im Vexirspiegel einiger Kunst- und Zeitgenossen entstellt! Kotzebue bewies, daß er nicht deutsch zu schreiben verstehe, Menzel schalt ihn ein Genie heuchelndes Talent, Börne einen herzlosen Egoisten, Heine persiflirte und parodirte ihn, und doch läßt sich unschwer erkennen, wie bei Kotzebue verletzte Autoren-Eitelkeit — die mochte wohl auch bei Schenk mit im Spiele gewesen sein — bei Menzel lächerliche Kameraderie und Patronanz für seinen Landsmann, den Schwaben Schiller, bei Börne politische Motive zu Grunde gelegen, während Heine mit der ihm eigenen cynischen Frechheit aufrichtig gestand: Der Neid sei die Ursache seines Hasses gegen Goethe gewesen.

Mögen daher auch die Verehrer Haydn's, unbeirrt durch obiges Quiproquo, in seinen Werken nach wie vor den Abglanz eines kindlich arglosen, Gott, Natur und Menschen mit gleich naiver Herzlichkeit und Innigkeit umfassenden Gemüthes erkennen, wodurch ja eben seine Muse so liebenswürdig anziehend und einzig in ihrer Art erscheint!

Ein dramatisches Sittengemälde der Hindu.

Von **Rudolf Gottschall.**

(Fortsetzung.) **)

Wie ein Gemälde des häuslichen Lebens, so entrollt unser Lustspiel auch ein Bild der Spielhäuser. Die Genrebilder aus diesem Bereiche sind von großer Lebendigkeit und echt komischer Kraft. Ein bettelnder Buddhist, der Sanwahaka, ein Mann, dessen eigentliches Gewerbe ist, die Glieder zu kneten und zu reiben, hat im Spielhause zehn Souvernas verloren und wird von dem Vorsteher desselben, der für Würfel u. s. w. zu sorgen hat und Prozente von dem Gewinnste erhält, auf offener Straße verfolgt. Er geht in einen offenen, leeren Tempel hinein und stellt sich als Götterbild in demselben auf. Nun ist es ein recht komischer Zug, wie die beiden Verfolger, die ihn erkannt, zu Füßen der lebendigen Götterstatue zu würfeln anfangen und der Gott sich so in das Spiel vertieft, daß er von seinem Piedestal herunterspringt und den Andern einen Wurf streitig macht. Vorher ergeht er sich in folgendem höchst charakteristischen Selbstgespräche: „Das Klappern der Würfel ist ebenso quälend für einen Mann ohne Geld, wie der Klang einer Trommel für einen König ohne Reich; aber ich will nicht spielen. Spielen ist ebenso schlimm, als von der Spitze des Berges Meru herabgestürzt zu werden, und doch gleicht es dem Koïlsgesange. Als die Gläubiger den Spielschuldner schlagen, will dieser sich zu einem Kompromiß verstehen! Er läßt sich von Jedem die Hälfte schenken und bedankt sich, da ihm so das Ganze geschenkt sei. Dieser geistreiche Einfall reizt seine Gegner auf's neue; sie verlangen die ganze Summe, und daß der Schuldner Vater und Mutter und sich selbst dafür verkaufe, eine Barbarei, die nach indischem Rechte und Gesetze verstattet gewesen sein muß. Ein neuer Spieler kommt hinzu und nimmt sich des mißhandelten Buddhisten an. Es kommt zu allerlei Thätlichkeiten, bei denen der Letztere entwischt!

Unser Lustspiel enthält ferner die einzige und deshalb sehr werthvolle Darstellung altindischer Rechtspflege. Augenblicklich nach der Anzeige des Verbrechens nehmen die mündlichen Verhandlungen vor einem, wie es scheint, fortwährend tagenden Gerichtshofe ihren Anfang. Das Gericht bestand aus einem Richter, einem Beisitzer, welcher der Vorsteher einer Innung oder der Kaufmannsältesten war, und aus einem Schreiber, ein Käjasthanus einer gemischten Kaste, von einem Kschatryavater und einer Sudramutter. Gerichtsdiener besorgten die äußere Einrichtung, ordneten die Bänke und Sitze, kehrten den Flur. Von ihnen ging die Anfrage aus, wer Recht verlange, die nach Eröffnung der Sitzung an das Publikum gerichtet wurde. Der Kläger brachte mündlich seine Klage vor, ebenso der Verklagte, welcher rasch herbeigeholt wurde, seine Vertheidigung. Auch die erforderlichen Zeugen rief der Gerichtsdiener im Laufe der Verhandlung herbei. Der

*) Bei meinen wiederholten Besuchen in Eisenstadt, deren Resultat ich in der „Deutschen Musikzeitung" (Jahrg. 1862) niedergelegt, fondirte ich bei den dort noch lebenden wenigen Zeitgenossen Haydn's vorsichtig nach einem Zug von Falschheit in seinem Charakter. Aber mit Entschiedenheit, ja Entrüstung ward der dort noch immer unvergeßliche Meister dagegen in Schutz genommen, über den sich die mündlichen wie schriftlichen Zeugnisse wenigstens in diesem Punkt einig gefunden: daß er die personificirte Harmlosigkeit und Herzensgüte selbst gewesen.

**) Vergl. Nr. 25, S. 392.

Schreiber nahm die Aussagen zu Protokoll. Das gefällte Urtheil bedurfte der Bestätigung des Königs.

Wir entlehnen diese Bestimmungen dem neunten Akte unseres Schauspieles, der indeß nicht blos die trockene Inscenirung des Kriminalprozesses gibt, sondern auch dramatisches Leben und dramatische Bewegung hat. Der Gegensatz zwischen menschlicher Rechtspflege und ewiger Gerechtigkeit, der durch alle Zeiten hindurchgeht, tritt auch hier in ironische Beleuchtung; doch wird der Justizmord, um den es sich handelt, hier durch das falsche Schuldbekenntniß des Verklagten selbst herbeigeführt. Der Richter eröffnet die Sitzung mit einer Anrede, in welcher er die Schwierigkeiten der Rechtspflege und die Vorzüge, die ein Richter besitzen muß, in behaglicher Breite auseinandersetzt. Ein indischer Richter muß gelehrt, scharfsinnig beredt, leidenschaftlos, unparteilich sein; er muß das Urtheil nur nach genauer Untersuchung und Ueberlegung aussprechen; er soll ein Schutz des Schwachen, ein Schrecken des Bösen sein; sein Herz darf nichts begehren, seine Seele darf nur auf Billigkeit und Wahrheit gerichtet sein und er muß den Zorn des Königs abwenden. Der Beisitzer und Schreiber beruhigen den Richter indeß darüber, daß er selbst im Besitze all dieser Vorzüge ist. Als Kläger tritt nun der Schwager des Königs, Sansthanaka, auf, welcher Anfangs wegen anderer Sachen zurückgewiesen, sich prahlerisch auf seine Konnexionen beruft, und sich so Gehör verschafft. Er zeigt die Ermordung der lieblichen Vasantasena an, mit dem Zusatze, daß sie nicht von ihm ermordet sei. Dieser Zusatz erregt nicht das Bedenken der Richter, sondern sein eigenes; er verbessert sich dahin, er habe nur sagen wollen, die That sei nicht von ihm gesehen worden, setzt seinen Fuß auf das Protokoll und löscht damit den letzten Theil desselben aus. Nach diesem Akte der Selbsthilfe, der von der Unabhängigkeit der indischen Rechtspflege keinen sonderlichen Begriff gibt, wird die Mutter der Buhlerin eingeladen. Sie sagt aus, die Tochter sei zuletzt in das Haus Charudatta's gegangen. Die Vorladung an diesen Brahmanen ergeht nun mit aller schuldigen Ehrfurcht; die Obrigkeit wünscht ihn, „nach seiner Bequemlichkeit", in der Gerichtshalle zu sehen. Charudatta tritt auf, voll böser Ahnungen; der Gerichtshof erscheint ihm wie ein tückisches Meer voll Ungeheuer:

> Anwälte schwimmen obenauf wie Schlangen:
> Spione sind Schellfische in dem Schilf
> Und feile Kläger lauern wie der Kibitz,
> Der über seiner Beute kreist und plötzlich
> Auf sie herabstürzt wilden, raschen Flugs.
> Das Ufer, die Gerechtigkeit, ist rauh,
> Unsicher und zerrissen von den Stürmen
> Der Unterdrückung.

Der Brahmane schämt sich Anfangs, seine Beziehungen zu der Buhlerin vor dem Gerichtshofe kund zu thun, er sagt sogar eine ihm leicht nachgewiesene Unwahrheit, um sein Stelldichein mit Vasantasena zu verleugnen. Inzwischen häufen sich die Indizienbeweise gegen ihn; namentlich erweckte sein Freund, der Brahmane Maitrega, in bester Absicht gerade den dringlichsten Verdacht. Er erscheint mit den Juwelen der Vasantasena, welche diese dem Kinde des Charudatta schenkte, und die der Brahmane ihr durch seinen Freund zurückschickt. Maitrega ergeht sich vor Gericht in Schmähreden auf den falschen Ankläger, schlägt sogar auf ihn los; beide ringen mit einander; die Juwelen fallen aus Maitrega's Gürtel; der Kläger bemächtigt sich des erwünschten corpus delicti, das ihm um so willkommener ist, da er den Besitz dieser Juwelen als Motiv der Erdrosselung angegeben. Charudatta, von dem Tode der Geliebten überzeugt, bekennt sich nun selber schuldig. Als Brahmane kann er nach dem Gesetze des Menu nicht hingerichtet, sondern nur mit seinem Hab und Gut des Landes verwiesen werden. Doch die Willkür des Königs stellt sich über das Gesetz. Er befiehlt, daß der Schmuck der Vasantasena um den Nacken des Schuldigen gehängt und er unter Trommelschlag nach dem südlichen Kirchhof gebracht und dort auf einen Pfeil gespießt werde.

Der letzte Akt macht uns mit den Eigenheiten indischer Hinrichtungen bekannt. Mit ihrer Vollstreckung sind Männer der verachtetsten Volksklassen beauftragt. Zwei Tschandala's geleiten den Brahmanen auf die Richtstätte, indem sie an verschiedenen Stationen bei Trommelschlag das Urtheil ausrufen. Diese beiden Tschandala's sind nicht ohne Humor gezeichnet und erinnern an die Todtengräber in Shakespeare's „Hamlet". Es ist ein für Indien charakteristischer Zug, daß selbst diesen Scharfrichtern die Rohheit fehlt, die doch sonst mit ihrem Gewerbe verknüpft zu sein pflegt. So theilt der erste die vom Vater überkommene Erbweisheit mit, die voll menschlicher Milde ist: „Sohn, sagte ihm der sterbende Vater, wenn Du jemals einen Verbrecher hinzurichten hast, so verfahre mit Ueberlegung, vollziehe nie Dein Werk mit Eile; denn vielleicht erlangt ein würdiger Mann des Verbrechers Befreiung; vielleicht wird dem Raja ein Sohn geboren und allgemeine Verzeihung

bekannt gemacht; vielleicht reißt sich ein Elephant los und es gelingt dem Gefangenen, in der Verwirrung zu entwischen, oder auch es findet ein Regierungswechsel statt und alle Gefangenen werden freigelassen'. Der Verbrecher selbst wird, wie ein Opferthier geschmückt, zur Hinrichtung geleitet. Bestrichen mit rothen Sandelflecken und mit Mehl trägt er den schlimmen Karavionkranz um den Nacken und auf den Schultern den Pfahl. Weinend trösten ihn die Bürger und verwünschen das ungerechte Todesurtheil. Von dem eigenen Knaben nimmt er rührend Abschied, indem er ihm die heilige Schnur, der Brahmanen Zeichen und Schmuck, umhängt. Bekanntlich tragen die drei höchsten Klassen eine Schnur über der linken Schulter und unter dem rechten Arm, die mit vieler Feierlichkeit umgehängt wird, ein Akt, welcher die Wiedergeburt des Neugeweihten bezeichnet. Bei den Brahmanen ist diese Schnur von Baumwolle. Die Stätte des Hochgerichtes selbst, zu welcher der Verbrecher geführt wird, ist schauerlich; es ist wie bei den Römern ein öffentlicher Kirchhof oder Verbrennungsort. Schakals schmausen an der einen Hälfte des zerfleischten Körpers, während die andere gräßlich von dem spitzen Pfahl herabstarrt. Die Erscheinung der noch lebenden Vasantasena hemmt das aufgehobene Schwert des Henkers, das schon einmal, wie vom Blitz getroffen, seinen Händen entsank.

Wir sehen, unser Drama ist wie ein Bildersaal, wo ein Gemälde altindischen Lebens neben dem andern hängt. Nicht minder lehrreich als die Situationen sind die uns vorgeführten Charaktere, welche mit großer menschlicher Wahrheit gezeichnet sind. In der That wird man hin und wieder an Shakespeare's markigen Pinsel erinnert, da nicht blos die Hauptpersonen sondern auch alle Nebenpersonen mit großer Schärfe individualisirt sind. Nichts von der träumerischen Verwaschenheit des romantischen Schauspiels, keine Gottmenschen, keine Thiermenschen, sondern Sterbliche, mit denen wir meistens, bei aller Fremdartigkeit ihrer Lebensverhältnisse, zu sympathisiren vermögen.

Der Held des Dramas ist ein Brahmane von edler, milder Sinnesart. Früher reich, hat er seinen Reichthum dem Wohl der Vaterstadt geopfert. Mit verschwenderischer Freigebigkeit, mit fürstlichem Edelmuthe hat er Ujajin mit Gärten und Thoren, Klöstern und Tempeln, Quellen und Springbrunnen ausgeschmückt. Darüber ist er nun verarmt und empfindet, ohne zum Timon zu werden, doch tief das Leid der Armuth, die Geringschätzung, die mit ihr einzieht:

Ich klage nicht um das verlorne Gut;
Doch tief betrübt mich, muß ich Dir gestehen,
Daß nicht der Gast mehr meine Wohnung sucht,
Seitdem der Reichthum draus entflohen ist.
Gleich undankbaren Bienen, die muthwillig
Des Elephanten breite Stirne fliehen,
Wenn eingetrocknet d'ranf der Thau erstarrte,
So kommen sie nicht mehr, nicht mehr zu mir.

Und an einer anderen Stelle sagt er:

Wie kann der Arme sagen, daß er lebt.
Unfruchtbar ist sein Dank, sowie sein Zorn,
Ein Vogel ist er mit gestutzten Schwingen,
Ein laubberaubter Baum, ein trockner Brunnen,
Ein leeres Haus, eine zahnlose Schlange:
Das sind die Bilder des Unglücklichen,
Der ungesellig jedes Fest begeht,
Und dessen Freude Andern keine Frucht bringt.

Er spricht es aus, daß es der Armuth Loos ist, Verdacht zu erwecken. Ein Kästchen, ein anvertrautes Gut, ist ihm gestohlen worden — wer wird glauben, ruft er, daß es mir gestohlen wurde? Doch ist er so wahrheitliebend, daß er durch keine, von dem Freunde vorgeschlagene Ausflucht seine Seele beflecken will. Die Sanftheit seines Charaktees prägt sich auch in seinen Zügen aus. Der rebellische Kuhhirt Aryaka sagt von ihm, daß seine Stimme lieblich und sein Antlitz hold sei. Und diesen verfolgten Staatsverbrecher, der, mit der Kette am Fuß, in seinen eigenen Wagen sitzt, nimmt der edle Brahmane in Schutz, indem er lieber sein Leben opfern, als sich von dem Hilfesuchenden abwenden will. Der „Vita" hält ihm folgende Lobrede: „Er ist der Freund des Guten, der Spiegel des Weisen, ein Probirstein der Frömmigkeit, ein Meer von Anständigkeit, einer, der Allen Gutes, Niemandem Böses thut; ein Schatz von männlichen Tugenden, verständig, freimüthig, aufrichtig; mit einem Worte, er verdient Bewunderung, man kann von ihm sagen, daß er in der Fülle seiner Verdienste wirklich lebe, andere Menschen athmen nur". Die große Herzensgüte Charudatta's verräth sich in einer Menge von kleinen Zügen. — Als er nach Hause kommt und die Mägde schlafen, will er die Schlafenden nicht stören, um sich von ihnen ein Fußbad bereiten zu lassen. Er sagt von sich selbst, daß er, wenn er eine Blume pflückt, den zarten Stengel an sich zieht, um ihn nicht rauh der Blüthe zu berauben. Diese sanfte Gemüthsrichtung zeigt sich auch in der Vorliebe des Brahmanen für Gesang und Musik. Wie begeistert schildert er Rebhila's Gesang zur „Vina", der Laute der Hindu, die er einen Edelstein des Himmels nennt!

Gleich theurem Freund erheitert sie das Herz,
Gibt neuen Glanz geselligem Verein;
Sie tullt den Schmerz, den ferne Liebende
Im Herzen fühlen, hold in Schlummer ein,
Und gibt der Liebe neue schöne Gluth.

Noch im Gehen glaubt er den hellen Klang der Melodie zu hören. Der Dieb, der bei ihm einbricht, findet eine Trommel, ein Tambourin, eine Laute und Pfeifen neben den Büchern in der Wohnung des kunstsinnigen Brahmanen. Als nun das Unglück über diesen hereinbricht, da zeigt er eine edle Ergebenheit, einen stoischen Gleichmuth, ohne indeß der Ungerechtigkeit des Fürsten gegenüber die Entrüstung redlichen Gefühles, seinem Knaben gegenüber innige Rührung zu verleugnen. Als ihn noch kurz vor der Hinrichtung sein Ankläger schlägt, ruft er ihm zu:

Schlag' zu, ich fürchte Deine Schläge nicht.
In Schmerz vertieft, glaubst Du geringes Uebel
Vermöge noch mein Inn're zu erschüttern;
Der Menschen Meinung quält mich nur allein.
(Schluß folgt.)

Dramatische Literatur.

Der Günstling eines Kaisers. Tragödie von Ludwig Goldhann. (Hofmann und Campe. 1862.)

+—. Unser Landsmann Ludwig Goldhann ist Beamter bei der Kammerprokuratur in Brünn. Er ist aber noch mehr, er ist ein Poet und wir wagen es getrost ihn einen „bedeutenden Dichter" zu nennen. Ein Bändchen lyrischer und epischer Gedichte zeugte vor Jahren schon für ein schönes Formtalent; in seinen dramatischen Werken aber offenbarte der junge Mann eine Gestaltungskraft, eine Gluth der Phantasie, einen Reichthum der Form, wie wenige unter den dramatischen Epigonen.

Das erste große Drama Goldhann's: „Der Landrichter von Urbau", behandelt den Kampf einer freien mährischen Gemeinde gegen die Regierung der kaiserlichen Kommissarien. Wenn der Stoff nothwendig zu Anklängen an Michael Kohlhaas und theilweise an Ludwig's „Erbförster" verführt, so gelang es dem Dichter, diesen beiden gewaltigen Vorbildern ernst und erfolgreich nachzustreben. Die Gestalt des Landrichters ist so meisterhaft gezeichnet, daß man nicht die Hand eines Anfängers, sondern die eines geübten Künstlers darin zu erkennen glaubt. Echtes dramatisches Leben beseelt das ganze Stück, das ein Volksdrama im besten Sinne genannt zu werden verdient und dessen Bühneneffekt nur dadurch geschmälert werden dürfte, daß die theatralische Oekonomie nicht immer genug in's Auge gefaßt wurde. Die Anleitung einer erfahrenen Theaterdirektion, die schon manchem weniger bedeutenden Werke hier zu Gute kam, könnte sicher den intelligenten und bescheidenen Dichter des „Landrichters" vermögen, durch einige Aenderungen und Striche dieses Schauspiel den Anforderungen der Bühne anzupassen. Das Stadttheater in Hamburg hat vor einigen Jahren den „Landrichter" erfolgreich aufgeführt, erfolgreich, insoweit diese Bühne, die das Schauspiel seit Jahren auf Kosten der Oper und des Ballets vernachlässigt, einem Drama mit vielen wichtigen Rollen gerecht werden konnte.

Die zweite, uns heute vorliegende Arbeit Goldhann's ist eine Tragödie in Versen: „Der Günstling eines Kaisers". Der Held des Dramas ist Petronius Arbiter, der Hofdichter Nero's. Wer war dieser Dichter Petronius, daß sich um ihn, als Kern, ein Drama krystallisiren konnte, zu dem die Gestalten Nero's und seines Hofes, zu dem die Ideen des aufdämmernden Christenthums und des verwüstenden Militär-Imperialismus, zu dem der Brand Rom's als Dekoration heraufbeschworen wurden? Dieser Petronius hat soziale Bilder seiner entsittlichten Zeit mit einem so cynischen Behagen, mit einer so schmutzigen Wollüstigkeit gezeichnet, daß wir sein „Gastmahl des Trimalchio" und andere dergleichen Schilderungen mit Ekel von uns schleudern, Werke, gegen die die Aventuren Faublas' und Casanova's, gegen die die Memoiren Rigolboche's wie „Stunden der Andacht" sich ausnehmen. Goldhann erblickt in diesen Erzählungen, die ein Faun ersonnen haben dürfte, nur eine Satire auf den demoralisirenden Kaiserhof. Der im tiefsten Herzen empörte Petronius stachelt Nero und seine scheußlichen Günstlinge zu immer ärgeren Greuelthaten an; denn nur von dem Uebermaß hofft er den Rückschlag. Endlich schleudert er seine Erzählungen in das Publikum, nennt vor den „unkeuschen Ohren, was unkeusche Herzen nicht entbehren können", wagt in einem sogenannten „Codicill" den Kaiser und seine Höflinge als die Modelle zu seinen Schreckbildern zu bezeichnen und gibt sich nach dieser Heldenthat den Tod. Das Codicill wird jedoch vernichtet; das Publikum empfängt nur die schändlichen Räthsel ohne die sühnende Lösung, und die hereinleuchtenden Strahlen des reinen Gottesglaubens, die grollenden Vorzeichen von Galba's Militärherrschaft brauchen den ärmlichen und zweifelhaften

Beistand der Petronius'schen Pamphlete nicht, um uns die entsetzliche Tyrannenwirthschaft im Beginn des Sturzes zu zeigen. Es wirkt auf den Leser fast sonderbar, wenn gegen die Hekatomben Nero's, gegen den Brand der Siebenhügelstadt ein satirisches Büchlein, (das nicht einmal ein solches ist), als zerstörende Waffe geführt wird.

Wem fiele bei Durchlesung der Goldhann'schen Tragödie, deren Fehler wir in den Vordergrund rücken, um desto unbefangener dann ihre Vorzüge zu würdigen, nicht das effektvolle Bild Gérome's ein: Morituri te salutant? Ein leises Frösteln überfällt den Beschauer, und je gewissenhafter mit aller archäologischen Lokalkenntniß der Neronische Hof uns vor das Auge gerückt wird, desto mehr beschleicht uns ein Gefühl, das mit der Kunst nichts gemein hat. Wo solche Gräuel sich breit machen, da verlangt die Rache, die Sühne ihren Spielraum; eine leise Ahnung, daß die Menschheit zuletzt über diese Entmenschlichung triumphirt, genügt uns nicht. Auch das Goldhann'sche Drama entsendet den Leser hungrig und verstimmt von seiner reichen Tafel. Sein Held stirbt ohne allen Erfolg; die reine schöne Cynthia endet als christliche Märtyrerin; der elendeste aller Günstlinge bringt schließlich der intriganteſten aller Buhlerinnen die tragische Kunde, daß ihr Haupt einer neuen Megäre zum Opfer fällt, und ein Mord Neros beendet die Tragödie, wie eine wahnsinnige That desselben sie begangen hat. Der Vater, der seine eigene Tochter verkuppelt, die in lüſternen Flammen brennende Silia, die sich dem ungetreuen Petronius immer wieder an den Hals wirft, mögen historisch wahr sein, poetisch berechtigt sind sie niemals, und das ganze Kolorit des Stückes ist, weil es wahr sein soll, unheimlich und widerstrebend. Wenn man von Rubens sagte, er tauche seinen Pinsel in Blut, so möchte man von dem Autor einiger Scenen des Petronius fast behaupten, er habe seine Feder in Kantharidentinte getaucht!

Und dennoch wird jedem Leser das Werk Goldhann's imponiren. Schon der Muth eines Anfängers aus einem so gewaltigen, reichen, farbengesättigten Stoff zu schmieden, verdient Bewunderung; doppelte, wenn man nun sieht, wie er seine Gestalten formt. Der Wollüstling im Mantel der Weltherrschaft, der sentimentale Mörder, der Brandstifter, der den Untergang Roms mit geistreichem Kunstraisonnement beobachtet, dieser Nero ist so meisterhaft getroffen, wie Rahl's Nero in dem bekannten Bilde. Die römische Sultanin Silia und der für sie in lichten Flammen lodernde Jüngling Hyllus zeugen von einer Glut und Leidenschaft des Dichters, die, wenn sie reinere Metalle zu schmelzen angewandt wird, das Höchste zu leisten verspricht. Daneben steht die in Tibers Verborgenheit rein erblühte Jungfrau Cynthia, mit jenem Reiz der Unschuld und Einfachheit bekleidet, der Grillparzer's Kinder- oder Jungfrauengestalten so eigenthümlich schmückt, und Petronius selbst tritt uns bedeutend und interessant entgegen, sobald wir vergessen, daß er Petronius ist.

Wollen wir unser Urtheil über Goldhann's zweites Drama in wenige Worte fassen, so müssen wir es weniger ein „tüchtiges Werk" als das Werk eines „tüchtigen Poeten" nennen. Dem „Landrichter von Urbau" geben wir in jeder Beziehung den Vorzug.

Theater- und Musikleben in Brünn.

Von **W. Karl.**

Konkurrenz von Gesangvereinen. Nachtheilige Wirkungen derselben. — Hr. Beck. — Fr. Grobecker.

Die seit einigen Jahren eingetretene Verbreitung der musikalischen Poduktion in größeren Kreisen ist von vielen Seiten als ein erfreuliches Zeichen der Volksbildung begrüßt worden, wenn man auch andererseits nicht verhehlen kann, daß dadurch die Kunst selbst weniger gewonnen als man denkt; denn was allgemein wird, verliert am Gehalte. Bezeichnend für das industrielle Brünn ist es jedenfalls, daß die mit oder ohne Unrecht materiell genannte Stadt, welche vor zwei Jahren noch nicht einen musikalischen Verein zählte, deren nun ein ganzes Kontingent aufzuweisen hat. Besonders günstig war der Boden für die Entwicklung von Gesangsinstituten, und wie Pilze schießen deren noch immer hervor. Nebst dem Männergesangvereine, der alten, neuen Liedertafel, dem Turn-, Gymnasial-, Realschulgesangverein, der Gesangsabtheilung des Musikvereines, der Beseda, entstand auch noch ein Technikergesangverein. Die jungen strebsamen Männer produzirten sich unlängst im Saale des Augartens und führten einige Chöre und Solonummern auf, welche sich großen Beifalls erfreuten.

Ob es nun für die musikalischen Verhältniſſe Brünns förderlich ist, so viele Vereine zu gründen? diese Frage will ich entschieden mit „Nein" beantworten. Wenn die Residenzstadt Wien bei ganz anderen Verhältnissen, besonders aber bei dem Vorhandensein so vieler Kräfte

mehrere derartige Institute alterniren und blühen steht, so kann dies in einer Provinzstadt, deren Bewohnerzahl kaum der einer Vorstadt Wiens gleichkommt, schon aus diesem Grunde nicht der Fall sein. Dieses Gründen von einem halben Dutzend Vereinen kann nur eine Zersplitterung der Kräfte herbeiführen, welche unser ganzes musikalisches Leben in Gefahr bringt und das Streben nach größerer Entwicklung, nach Erreichung höherer künstlerischer Erfolge hemmen muß. Ich habe schon das Zurücktreten der „Beseda“ von allen größeren musikalischen Produktionen wegen des leidigen Nationalitätenhaders beklagt, durch welches dem Männergesangverein einige tüchtige Mitglieder entzogen wurden. Nicht genug an dieser unerquicklichen Gelchichte, die ich für diesmal nicht näher berühren will, trat bald darauf eine Uneinigkeit beim Männergesangvereine ein, welche eine abermalige Zersetzung der Gesangskräfte zur Folge hatte und durch diese Zwietracht die „neue Brünner Liedertafel“ gebar. Diese gewissermaßen parallelisirend, konstituirte sich die „alte Liedertafel“, wodurch Zank und Streit hervorgerufen wurde, sogar eine behördliche Entscheidung erfloß. So beobachteten sich die Vereine in der abgelaufenen Saison wie Kampfhähne, hielten Proben und Vorstellungen an gleichen Tagen und suchten die Mißvergnügten, welche gerne Paschas spielen wollten, durch Versprechungen, durch Vorrechte gegenseitig an sich zu ziehen, um nur sich selbst und am Ende der Kunst zu schaden. Und gesetzt den Fall, einzelne Sänger seien Mitglieder zweier Vereine, kann das den Kunstinteressen förderlich sein? — Die Masse Proben, die verschiedenen Ansichten der Dirigenten beim Einstudiren müssen in kurzer Zeit unausbleibliche Ermüdung herbeiführen; nicht zu sprechen davon, daß ein gründliches Studium nicht denkbar ist. Der Musikverein ist zwar bestrebt, diese widersprechenden Elemente zu vereinigen, es will ihm aber nicht immer gelingen; denn werden die Herren zu Proben geladen, so heißt es: Dieser ist bei jenem, jener ist bei diesem Vereine beschäftigt und so steht der Chormeister nur zu oft rathlos da! — Das sind so einige der interessanten Details über die freilich überall beklagenswerthe „Dilettantenwirthschaft“, durch welche ich eben zu beweisen glaube, daß die Gründung neuer Vereine für unsere Verhältnisse durchaus nicht wünschenswerth ist. Wie billig steht der „Männergesangverein“ als der wahre Pfleger des Chorgesanges im besten Ansehen und ist der Vereinsleitung für ihre Thätigkeit nur Anerkennung zu zollen; doch glaube ich, daß manch theures Haupt, welches jetzt vermißt wird, wieder gewonnen würde, wenn man die Sänger mit größerer Diplomatie behandeln würde; die Temperamente sind eben verschieden.

Der letzte Ausflug des „Männergesangvereins“ nach Rossitz, bei welchem einige bereits bekannte Chöre ausgeführt wurden, daher kein Anlaß zu einer kritischen Besprechung vorhanden ist, litt unter der Ungunst des Wetters und fand überdies durch einen Unglücksfall einen nur zu traurigen Abschluß.

Der Hofopernsänger Hr. Beck hat auf kurze Zeit die Oper aus ihrem Schlummer geweckt. Der berühmte Künstler, dessen Leistungen dem Publikum stets ungetrübten Genuß bereiteten, sang den Herzog in „Maria di Rohan“, „Rigoletto“, „Don Juan“ und „Tell“. Es möge Niemandem absonderlich vorkommen, wenn ich bei einem Künstler wie Beck besonders hervorhebe, daß man wieder einmal singen hörte. Seit Verdi und Konsorten das Repertoir der meisten Bühnen beherrschen, geht die wahre Kunst des Gesanges immer mehr verloren, das Publikum gewöhnt sich an den Lärm, so daß ihm dann nach längerer Zeit Musik fremd vorkommt. Das beste Beispiel von dem Gesagten liefert unter andern auch die Brünner Bühne mit ihrem italienischen Repertoir, welches man mit der weitbeliebten Phrase „das Publikum will es einmal“ zu entschuldigen sucht. Doch der Geschmack des großen Haufens ist — wie Schiller sagt — nur „der Wiederhall dessen, was ihm von den ausübenden Künstlern geboten wird“, — daher: ihr musikalischen Charlatane, ihr Theaterbörsenspekulanten, wälzt eure Sünden nicht auf Andere!

Beck's Stimme ist so oft mit Lobespsalmen gefeiert worden, daß es unnöthig wäre, über dieses erste Erfordernis bei einem Sänger zu sprechen und ich wende mich daher zu seinen Leistungen. In „Maria di Rohan“ vermochte nur Beck's vollendete Darstellung im letzten Akte die Zuhörer zu erwärmen. Die Vorstellungen waren übrigens durch Krankheit des Tenor und Baß sehr gestört, aus welchem Grunde auch statt einer anderen Oper der „Rigoletto“ auf das Repertoir kam.

Beck's Auffassung des „Don Juan“ hat mich weniger als das Publikum überrascht. In richtiger Würdigung von Mozart's Intentionen hat der Künstler gegen die sonstige Gewohnheit der Don Juane einen Theil des läppischen, lasciven Textes, besonders die Gerichtsscene weggelassen. Warum wagt man sich nicht an die, die Prosa ersetzenden, secco-Recitative? — Beck transponirte einige Nummern tiefer, was bei der

ungewöhnlich hohen Stimmung unseres Orchesters begreiflich ist, dadurch mußten wir aber einige höchst grelle Uebergänge in die Originaltonart in den Kauf nehmen. Von den übrigen Opernmitgliedern ist es eigentlich das Beste, nichts zu sagen, denn es wußte sich Niemand, ohne Ausnahme, mit seiner Aufgabe zurecht zu finden. Im „Tell“, dessen Ensemble theilweise befriedigender war, nahm Hr. Beck Abschied und wurde mit wahrhaft südlicher Gluth ausgezeichnet. Kränze, Bouquets bedeckten den Schauplatz seiner Siege und am Schlusse der Vorstellung wurde dem Künstler von der festlich gekleideten Primadonna ein Lorbeerkranz überreicht. Der Tenorist Hr. Piccaneser sang den Arnold recht befriedigend, und auch Fr. Patzelt gab sich als Mathilde Mühe; nur wäre mehr Wärme zu wünschen gewesen.

Es sei mir vergönnt, meinem diesmal ausschließend musikalischen Bericht noch einige Worte über das Gastspiel der Fr. Grobecker beizufügen, welche die hierorts neuen zwei Operetten „Die Einquartirung“ und „Prinz Eugen“ von Konradin mitbrachte. Die etwas leichte musikalische Waare fand hier geringen Anwerth, obwohl der Komponist einige hübsche Ideen verarbeitete, die ganz gut in einer Offenbachschen Operette Platz finden könnten. Es fehlt aber dem Komponisten die Leichtigkeit oder vielmehr der Leichtsinn, und man bemerkt besonders in der Instrumentation das Kokettiren mit der sogenannten großen Oper. Fr. Grobecker — der weibliche Ritter — sang und spielte mit der ihr angeborenen Lebendigkeit und Frische. Befriedigend wirkten von den hierortigen Darstellern Fr. Patzelt und Hr. Gutenthal mit. Der Komponist aber hat gar keinen Grund, dem hierortigen Personale für die Aufführung seiner Werke seinen Dank auszusprechen.

Die dramatischen Künstler und Künstlerinnen des ungarischen Nationaltheaters in Pest.

D. — Als wir kürzlich die weiblichen Mitglieder des Nationaltheaters in Skizzen vorzuführen versprachen, zeichneten wir den Naturalismus als einen gemeinsamen Charakterzug derselben, und dies ist, wir gestehen es, eine um so schwerere Anklage, da ein großer Theil der Damen, gegen die wir uns so arg vergehen, unleugbar Talent und eine gewisse Routine, somit scheinbar Berechtigung genug besitzen, sich für Künstlerinnen im edelsten Sinne des Wortes zu halten. Allein vergessen wir nicht, daß die Schauspielkunst in der Regel nur unter den günstigsten Auspizien, unter den Einflüssen kunstliebender Höfe, unter der Theilnahme eines die Kunst um ihrer selbst willen liebenden Publikums, durch von echtem dramatischem Geist durchwehte Dichtungen u. s. w. zu ihren schönsten, zu mustergiltigen Erscheinungen gedieh, — daß aber hierlands die meisten Präcedenzien fehlten, welche anderswo die Glanzperioden der dramatischen Kunst zur Folge hatten. Den Mangel dieser Präcedenzien genau nachzuweisen und zu verfolgen, gehört in das Fach der Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte überhaupt, und behalten wir uns vor, auf dieses Thema später ausführlich zurückzukommen; hier müssen wir uns beschränken, daran zu erinnern, daß das ungarische Theaterwesen nicht aus langen geschichtlichen Vorgängen, sondern so zu sagen mit einem Sprung in's Leben trat, daß dabei blos das Verlangen vorwaltete, die ungarische Sprache an die Stelle der deutschen zu setzen, — daß der sechste Sinn der Ungarn, der Patriotismus, die nationalen Dichter gern verleitet, Helden, die für das Vaterland lebten und starben, als solche auch zu den Helden ihrer historischen Dramen zu machen, ein Verfahren, dem viel rhetorische Redseligkeit und wenig dramatische Diktion zu verdanken ist, — daß schließlich die bedeutendsten Köpfe der Nation, welche die Bildung derselben wirklich förderten, von der Natur des Dramas wenig verstanden und ihr Hauptaugenmerk der Reinheit der Sprache zuwendeten. Das ungarische Drama hat dem Allen zufolge nur sehr wenig von jenem edlen Pathos aufzuweisen, wodurch der Schauspieler zu edlem Vortrag hingerissen wird, und die stets vorwaltenden Bestrebungen der Theaterleitung wie der Theaterdichter, so national als möglich zu sein, führten höchstens zu guten Volksstücken, die in ihrer Weise anerkennenswerth sind, und durch den darin nothwendigerweise vorherrschenden Realismus die nationalen Besonderheiten natürlich nicht zu edlen Formen verklären halfen. Routine war somit Alles, was erblühen konnte, und durch die häufige Aufführung französischer Schau- und Lustspiele erhielt dieselbe nur noch einigen Schliff. Das sporadische, meteorgleiche Auftauchen und Verschwinden einzelner Schiller'scher und Shakespeare'scher Dramen kann den erziehenden Einfluß auf den Vortrag der Schauspieler natürlich nicht zur Geltung bringen.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen, welche die eigene Schuld der Betreffenden an ihrem Naturalis-

mus gewiß auf das geringste Maß reduciren, wenn nicht ganz aufheben, wollen wir die hervorragendsten Mitglieder des Nationaltheaters die Revue passiren lassen und wir beginnen, wie es sich gebührt, mit den Damen.

Den Vorrang verdient Fr. Rosa Jókai, geb. Láborfalvi. Eine imposante Gestalt, ein kräftiges sonores Organ, große ausdrucksvolle Augen waren die Vorzüge, welche diese Schauspielerin ganz besonders zur tragischen Darstellerin qualifizirten. Jedoch einerseits die unvermeidlichen Wirkungen der unbarmherzigen Zeit, andererseits eine gewisse Apathie lassen die schönen Fähigkeiten dieser Dame nicht mehr zu einer solchen Geltung gelangen, welche dem glänzenden Ruf entspräche, den sie bei der Nation genießt. Wo die Rede in getragener Ruhe hinströmt, wie in den Rollen mancher antiken Frauengestalten, da entspricht Fr. Jókai noch heute den Erwartungen, welche das Publikum, älteren Traditionen folgend, an sie zu stellen gewohnt ist. Auch manche Frauengestalten aus dem ungarischen Volksleben, so das Weib des Räubers „Viola“ (in Szigeti's gleichnamigem Volksstücke, das vor mehreren Jahren im Theater an der Wien unter dem Titel „Der Betyár“ zur Aufführung kam), gehören zu den besseren Leistungen dieser Dame. Uebrigens geht ihr jedes plastische Vermögen ab, und sie bekundete diesen Mangel am meisten in einem vor nicht langer Zeit zur Aufführung gekommenen phantastischen Volksdrama, das gerade für sie geschrieben schien; denn sie hatte darin die Hauptrolle, die eines Szeklermädchens, das in ihrem, von Tartaren hart bedrängten, Schloß die heldenmüthige Gebieterin ist und die Existenz einer Schwester, eines zarten schüchternen Mädchens fingirend, abwechselnd in beiden Gestalten auftritt. Fr. Jókai war als Heldin zu matt, und als zartes, schüchternes Mädchen zu energisch und zu — doch halt, das ist ein Umstand, den man bei Damen nicht direkt berühren darf, zumal bei einer solchen, die sich auch heute noch beharrlich weigert, die Rolle der „Elisabeth“ zu studiren, aber auch nicht gut mehr „Marie“ sein kann. Und das ist der Grund, weßhalb gelegentlich des jüngsten Gastspiels der Fr. v. Bulyowsky „Maria Stuart“ nicht zur Aufführung gelangen konnte. Bei dieser Gelegenheit muß ich noch erwähnen, daß weder im Feuilleton noch unter den Tagesnotizen des Journals „A Hon“, dessen Eigenthümer, Herausgeber und Hauptmitarbeiter Hr. Jókai ist, die Gastvorstellungen der Fr. v. Bulyowsky auch nur mit einer Sylbe erwähnt wurden. Es gibt Leute, welche meinen, daß diese Thatsache ebenfalls zu den Charakterzügen der sehr patriotisch gesinnten Fr. Jókai gehöre.

Frl. Kornelia Prielle, eine kleine, schmächtige, (außer der Bühne) kränklich aussehende Dame mit anmuthigen Gesichtszügen, ist seit der Intendanz des Hrn. v. Radnótfay bedeutend in den Vordergrund getreten und brillirt hauptsächlich in den französischen Konversationsstücken, die seit dem Regime dieses Intendanten mehr denn je das Repertoir beherrschen. Frl. Prielle hat den Konversationston unter allen ihren Kolleginnen am meisten in ihrer Macht, auch leistet sie Anerkennenswerthes in der Darstellung kleiner Affekte, so weit eine Dame von gutem Ton sich den Ausbruch derselben in der Gesellschaft erlauben mag, und laborirt nur ein wenig an Monotonie, ohne welche sie den besten Schauspielerinnen ihres Faches an die Seite zu stellen wäre. Sie ist wohl die Einzige, bei deren Anhören ein Fremder die Ueberzeugung gewinnen kann, daß die ungarische Sprache bereits allen Schliff einer Konversationssprache hat. Hervorzuheben ist ferner, daß sie stets durch eine äußerst geschmackvolle Toilette glänzt. Schade, daß die Migräne sie so oft an der Ausübung ihres Berufes hindert.

Fr. Munkácsy-Feleki ist eine interessante Gestalt mit stark brünettem Teint und schönen regelmäßigen Zügen. Das südliche Gesicht mit dem reichen dunkeln Haar ließe Jeden, der sie noch nicht gehört, vermuthen, hier die Hülle eines Gemüths vor sich zu haben, das großer Leidenschaften fähig ist, und wir geben auch gern zu, daß sie in dieser Beziehung mit Lessing's Raphael zu vergleichen sei, der ohne Hände zur Welt käme. Es fehlt dieser Dame nämlich die kräftige Stimme, ohne welche der Leidenschaft kein entsprechender Ausdruck gegeben werden kann. Sie legt daher gern Nachdruck auf die einen geringen Aufwand von Kraft erheischenden lyrischen Stellen ihrer Rollen, und muß sich begnügen, die leidenschaftlichen Stellen bloß mit einem allerdings entsprechenden Mienenspiel zu interpretiren. Ein Zigeunermädchen in Szigligeti's Volksstück: „Der Zigeuner“, eine Art Dorf-Ophelia, begründete den Ruf der Fr. Munkácsy.

Fr. Fánesy-Lendvai betrat vor fünf oder sechs Jahren zum ersten Mal die Bühne als Julie in Shakespeare's Tragödie der Liebe. Die Darstellerin war damals kaum älter als die dargestellte Persönlichkeit und berechtigte zu schönen Hoffnungen, die jedoch nur theilweise in Erfüllung gingen, vorzugsweise deßhalb,

weil das Organ dieser jungen Dame, in der Mittellage unausgebildet, unausgeglichene Sopran- und Alttöne zu Gehör bringt. Der vorherrschende Sopran und ihre übrigen Gaben verweisen Fr. Lendvai ausschließlich auf das Feld sentimental-naiver Rollen.

Fr. Szathmáry, die für das Fach der Mütterrollen engagirt ist, entspricht allen billigen Anforderungen, ja ergötzt auch oft durch gesunden Humor, wenn ihre „Mütter" dem Bauern- oder dem ungarischen Mittelstande angehören; in den höheren Gesellschaftsregionen bewegt sie sich mit falscher Noblesse.

Fr. Komlóssy-Kövér, Witwe des vor einigen Monaten verstorbenen Lustspieldichters Kövér, versteht die Kunst, die Wellenbewegungen der Deklamation in eine straffe Linie auszuspannen, nämlich einen ganzen Satz in einen und demselben Ton fortzusprechen. Diese außerordentliche Monotonie ist um so bedauerlicher, da es der genannten Dame nicht an einem biegsamen Organ gebricht. Hie und da zeigt sich in ihrem Spiel sogar ein Silberblick des Talents, aber nur für kurze und seltene Momente. So überraschte uns einmal ihre Leistung als Kathy Heißsporn im „Heinrich IV". Solche Momente sind aber selten, und meistens starrt ihr Talent unter einer bleischweren Apathie; indeß wird sie in ihrer bedenklichen Ruhe selten gestört, da sie wenig beschäftigt ist.

Fr. Szilágyi, eine junge Dame von großer Anmuth in den Zügen und einem seltenen Wohllaut des Organs, voll herzinniger Naivetät in der Darstellung ist ihrem Beruf seit Kurzem leider durch eine schwere Krankheit entzogen.

Zwei Töchter des bekannten fruchtbaren Theaterdichters Szigligeti, die Frl. Anna und Jolantha, gehören zu den jüngsten Kräften des Nationaltheaters, und widmet sich erstere dem ernsten, letztere dem heiteren Fach. Beide versprechen bei anhaltendem Fleiß recht verwendbar zu werden, ohne zu großen Hoffnungen zu berechtigen. Zu nennen wären noch manche andere weibliche Mitglieder, aber wir glauben die Revüe derselben hier füglich mit einem u. s. w. ab. schließen zu können.

Alle die genannten Damen haben, wie wir im Eingang bemerkten, mehr oder weniger Talent, aber allen geht die Energie ab, welche das Lokomobil des Talentes ist. Wir können keiner ein anderes Vorwärtsschreiten nachrühmen, als das von der Unbeholfenheit der Anfängerschaft zur Sicherheit der Routine. Ein hie und da glänzend hervortretender Moment, der mit den Neigungen und Naturgaben der Darstellerin harmonirend, den Eindruck einer künstlerischen Leistung macht, zeigt, wie ein einsames Lämpchen die ringsumher herrschende Finsterniß, den vorwaltenden Naturalismus nur um so deutlicher. Das geringste Maß von Naturalismus ist dem Frl. Prielle eigen, die größte Strebsamkeit legt nebst dieser Fr. Lendvai an den Tag. Eine ebenso energische und imponirende, als kompetente dramaturgische Leitung würde sämmtliche vorgeführte Damen weit über ihren Standpunkt erheben.

Von größerem künstlerischen Streben, von schärferer Präzision der Taiente kann bei den hervorragenderen männlichen Mitgliedern des Nationaltheaters die Rede sein, und dies gilt vorzüglich von den HH. Egressy, Szerdahelyi, Tóth und Szigeti.

Gabriel Egressy, eine kräftige, mittelgroße Gestalt mit einem antik modellirten Kopf, ist ein sehr schätzenswerther Helden- und Charakterdarsteller. Würde er von der Phantasie in gleichem Maße unterstützt, wie von seinem gebildeten Geist, so wäre er zu den bedeutendsten dramatischen Künstlern zu zählen, und selbst ohne schöpferische Phantasie könnte Egressy, Dank seinen sonstigen großen Mitteln, einen eminenten Rang unter den sogenannten reflektirenden Künstlern einnehmen, wenn er den deklamatorischen Theil seiner Kunst in gleich großem Maße ausgebildet hätte, wie den mimischen. Eine imposante Erscheinung in der Rolle von Königen, Helden, vornehmen Kavalieren, stets vortrefflich maskirt, höchst ausdrucksvoll in der Mimik, ist er nur kein Meister des edlen getragenen Styls der Deklamation. Hie und da eine gebieterische kurze Rede eines Helden, andererseits der rührende gebrochene Ton edler Greise gehören zu den besten Partien seines Vortrags. Oft verfällt er in einen trockenen, verdrießlichen Ton, und nicht selten vertritt bei ihm ein stoßweises Herauspoltern der Worte die Stelle leidenschaftlichen Ausdrucks.

Koloman Szerdahelyi ist der Liebling des Publikums und verdient diese Auszeichnung im vollsten Maße. Ein noch ziemlich junger, schlankgebauter Mann mit angenehmen geistvollen Zügen, voll Beweglichkeit und voll Eifer für seinen Beruf, ist er der gern gesehene Darsteller von Bonvivants, gemüthlichen Jungen, von Levasfor-Treumann'schen Rollen (vom Gesang abgesehen, denn er singt schlecht), und zählt auch manche Gestalten in Volksstücken zu seinem Rollenkreise. Seine Darstellung ist frei von aller Unnatur, voll Ungezwungenheit, Lebendigkeit und immer charakteristisch. Hr.

Szerdahelyi ist auch ein vortrefflicher Deklamator, und wir wissen nicht, wie weit sich der Kreis seiner schauspielerischen Wirksamkeit noch ausdehnen würde, wenn seine Stimme einen größeren Umfang nach der Tiefe hin hätte.

Josef Tóth, Charakter- und Intriganten-Darsteller, ist ein fleißiger, gebildeter Schauspieler, hat stets eine vortreffliche Maske, gibt die meisten seiner Rollen sehr gut, vermag aber nicht seinen Schöpfungen den in bedeutenden Rollen erforderlichen tiefen Hintergrund zu verleihen. Seiner Phantasie fehlt es an Schwung.

Szigeti ist ein talentvoller Dichter, der dem ungarischen Volksstück durch einige seiner Werke mehr innern Gehalt verliehen, und so die von Szigligeti begonnene Schöpfung weiter entwickelt hat. Er ist ein vorzüglicher Darsteller ungarischer Volksgestalten, ja der nationalen Gestalten überhaupt, jedoch mit der Beschränkung, daß in seinen Leistungen, selbst wo er sich in höheren Gesellschaftsschichten bewegt, nicht selten ein rustikaler Ton durchklingt. Szigeti ist, um noch mehr zu sagen, in gewissem Sinne überhaupt ein guter Charakterdarsteller, dem kein psychologisches Detail entgeht, der sich aber Alles in's Nationale übersetzt und kürzlich z. B. den Pariser Spießbürger „Perrichon“ in einer Komödie von Labiche und Martin mit bewunderungswerther Charakteristik des innern Menschen dieses ganz ergötzlichen Kauzes gab, jedoch in der Maske und in der Deklamation zu national war, als daß die Darstellung des Pariser Narren vollendet genannt werden könnte. Kurz er zeichnet und grundirt meisterhaft, seine Farben holt er jedoch immer aus dem Farbentopf der Nationalität.

Die Vorbenannten sind die bedeutendsten männlichen Mitglieder des Nationaltheaters. Außer ihnen müssen wir aber noch folgende vorführen:

Feleki, der unermüdliche Uebersetzer französischer Komödien, behält darin für sich gewöhnlich die Rollen der gesetzten Liebhaber, der Herren, in deren dunklem Haar sich die ersten Vorboten des Lebenswinters zeigen, und die eben noch ein Supplement zu dem im Grunde schon abgespielten Roman ihres Herzens erleben. Alle derartigen Rollen sind die Force Feleki's, nur bilden die leidenschaftlicheren Stellen der Diktion die partie faible seiner Force, denn da wird seine Deklamation gewöhnlich hart und polternd.

Lendvai, der erste jugendliche Liebhaber, hat von seinem verewigten Vater nur den berühmten Namen geerbt. Jugend, schlanke Figur, Routine, zuweilen hervorbrechende Gluth, und der Mangel eines anderen besseren jugendlichen Liebhabers gestatten ihm die Rolle zu spielen, die er am Nationaltheater einnimmt.

Szathmáry, ein noch sehr junger Schauspieler mit einem leider spröden Organ, zeigt viel protelsche Kraft, und verspricht ein guter komischer Darsteller zu werden. Die dummen Jungen gibt er schon jetzt sehr gut.

Die meisten Genannten, die nebst den übrigen diis minorum gentium den Status des ernsten Drama's und des Lustspiels bilden, müssen auch oft im „Volksstück“ mitwirken. Umgekehrt muß das Personal des Volksstücks sein Kontingent oft zum Lustspiel, ja auch zu Tragödien stellen, in welchen viele Nebenrollen zu besetzen sind. So findet man die Komiker Réthy, Sánta, Németu. a., die im Dorf oder auf der Puszta, den gewöhnlichen Schauplätzen des Volksstücks, die erste Geige spielen, in den Salons der Lustspiele oft als Bediente, Gäste, oder in ernsten Stücken als Ritter, Krieger u. s. w. Im Grunde pflegt also das Nationaltheater sämmtliche Gattungen des Dramas, die höchsten wie die niederstehen, mit einem und demselben Personal: ein primitiver Zustand, in Folge dessen die Darstellung der höheren Gattungen des Dramas den „Erdgeschmack“ des Volksstücks nie ganz los werden kann.

Wiener Theaterbericht.

An der Wien.

12. August zum ersten Male: „Die Schwaben in Wien“. Gelegenheits-Genrebild in vier Abtheilungen von Zell und Mery. Musik von A. Müller.

G. — Hr. Zell war mit der Eglantine und Adeline allein fertig geworden, vor den Schwaben aber scheint er sich gefürchtet zu haben und nahm sich derowegen — einen Kompagnon: Hrn. Mery, pseudonymen Andenkens, durch dessen fernere Mitwirkung der Erstgenannte aber bald selbst fertig sein dürfte. „Die Schwaben in Wien“ sind einem dramatischen „Genrebild“ um kein Haar ähnlicher, als die Farbenklexe auf der Schürze des Farbenreibers einem malerischen. Eine Handlung scheint für überflüssig gehalten worden zu sein, wahrscheinlich um durch ihren Mangel den von andern Dingen, welche fleißigere Theaterbesucher von einer Posse zu erwarten pflegen, als da sind Witze,

Kouplets ꝛc. weniger auffällig zu machen. Doch halt, bald wären wir unbillig gewesen! Einige Postbücheleien, wenn auch etwas alten Datums und der primitivste aller Schwabenwitze, den ein stiller Würtemberger Zecher in seiner Bierseligkeit losgelassen und in hiesiges Tagesblatt in seinem stabilen Sonntagsfeuilleton mit Ostentation an die große Glocke gehängt hat, schienen wenigstens die Aufgabe zu haben, die Zwerchfelle anzuregen. Die humoristisch sein sollenden Vergleiche, die der Schwabe Mäuerle im Thiergarten anstellt, und der originelle Gedanke, Frl. Herzog coram publico eingehende Nachtoilette machen zu lassen, waren kurz und rund herausgesagt — keine Feinheiten, das große Ganze aber einfach ein Blödsinn, bezüglich dessen wir die HH. Zell und Strampfer an das alte „Gott bewahre mich vor meinen Freunden“ und Hrn. Mery an das nicht neuere „Bleibe im Lande und nähre dich redlich“ erinnern möchten. Der einzig gute Theil war Hrn. Müller's musikalische Beigabe, die wenigstens auf Augenblicke die Misere des Textes vergessen ließ.

Die neue Ersatzmännin des Frl. Gallmeyer, Frl. Künzler, hatte die schwierige Aufgabe, in einer durch und durch nichtssagenden Rolle, die noch dazu ihrer Vorgängerin von A bis Z auf den Leib geschrieben war, debütiren zu müssen. So gern wir allen diesen Umständen Rechnung tragen, so läßt sich doch schon nach diesem ersten Debüt der Mangel von vielem zu einer tüchtigen Soubrette Nöthigen nicht verschweigen. Frl. Künzler spricht undeutlich, beim Gesang zeigt sich ihre sonst nicht üble Stimme bald ermattet, und die Folge davon mag es sein, daß Detonationen im Verlaufe des Stückes immer häufiger wurden. Den Abgang von Frische im Spiel wollen wir vor der Hand noch auf Rechnung der Befangenheit setzen. Das Fräulein war bereits vor längerer Zeit an der Wien engagirt, ohne sich besonders hervorzuthun. Auch den heimischen Mitwirkenden ging übrigens der Humor sichtlich ab, was wohl durch den tragischen Zwischenfall des wenig Stunden vor Beginn des Stückes plötzlich erfolgten Todes Weicheiberger's vollkommen erklärbar sein mag. — Von den Dekorationen verdiente der Thiergarten die meiste Anerkennung. — In letzterer Zeit sind drei sämmtlich unbedeutende Novitäten über die Bretter gegangen: „Eine freudige Ueberraschung“, „Krawutschke, der Menschenkenner“, „Das Schwert des Damokles“.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung. Von Dr. Joseph Schlüter. Leipzig, W. Engelmann. 1863. 8.

v. Br. — Der Autor dieser kleinen Schrift, welche sich sehr ungewöhnlicher Weise auf den im Verhältniß zu der Ausdehnung ihres Gegenstandes bescheidenen Umfang von wenigen Bogen beschränkt, mag bei Abfassung derselben die Absicht verfolgt haben, einem Publikum, das sich gerne über den Entwicklungsgang, welchen die Tonkunst im europäischen Abendlande genommen, im Allgemeinen mit möglichst geringem Aufwand an Zeit und Mühe unterrichten möchte, einen Leitfaden an die Hand zu geben. Diese Absicht hat er mit dem vorliegenden Konpendium in ziemlich anständiger Weise erreicht. Eine irgendwie sich auszeichnende, selbständige Bedeutung hat dasselbe, aus reiner Kompilation hervorgegangen, nicht. Statt eigener Urtheile citirt der Verfasser meistens die Urtheile anderer Schriftsteller, seine eigenen Urtheile aber sprechen nichts weiter aus, als was man ungefähr das Echo der von Parteistandpunkten freien, aufgeklärten öffentlichen Meinung nennen könnte, ohne durch Schärfe, Lebendigkeit, Eigenthümlichkeit zu wirken, wie dies jede persönlich kräftige Ueberzeugung thut, die als solche immer auch einen kräftigen, eigenthümlichen Ausdruck findet und auch ganz allein dadurch auf Andere zu wirken vermag.

Bei dem so überaus bescheidenen Charakter seiner Schrift hätte der Verfasser wohl gethan, über die Arbeiten anderer Männer, wie Brendei, Marx, Ambros minder rigoros und beißend zu urtheilen; denn, was man diesen auch vorwerfen mag, so fallen sie doch durch wirklichen Gehalt immer noch um Vieles schwerer in's Gewicht, als seine eigene, in der man kaum eine Zeile findet, die etwas Anderes sagte, als was an hundert anderen Orten bereits besser und ausführlicher gesagt worden ist, so daß seine Schrift genau genommen denn doch nur zu jenen zahllosen überflüssigen gehört, mit welchen der Markt immerfort überschwemmt wird. Was soll eigentlich ein Geschichtswerk, welches keine einzige neue historische Thatsache bringt und in seinen Urtheilen nur wiederholt, was in Büchern und Zeitschriften bereits bis zum Ueberdruß ausgesprochen worden ist? Es nimmt sich sehr sonderbar und komisch anmaßend aus, wenn der Verfasser in seinem Vorwort bemerkt: „Für eine übersichtliche Behandlung der Geschichte der Musik hat R. G. Kiesewetter in der vortrefflichen, ganz aus eigener Untersuchung hervorgegangenen Schrift: „„Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik““ den Grund gelegt. Nach ihm war es die Aufgabe u. s. w. Daß die letzterschienenen, in der laxen Form von „Vorlesungen“ abgefaßten, Musikgeschichten ernsteren Anforderungen nicht genügen, haben Andere ausgesprochen. Ob und in wieweit die vorliegende Schrift dem bezeichneten Ziele näher gekommen, kann ich nicht beurtheilen u. s. w.“

Wenn der Herr Verfasser es an dem Werke Kiesewetter's rühmt, daß es ganz aus eigener Untersuchung hervor-

gegangen ist, so wird er uns doch nicht überreden wollen, daß dies auch bei seiner Schrift der Fall sei? Vielmehr sind wir sehr der Meinung, daß sie zum allergeringsten Theil auf eigener Unterſuchung beruht, zumal in den Abſchnitten, welche von der älteren Kunſtgeſchichte handeln, die ſo oberflächlich und lückenhaft als möglich abgefaßt ſind, eine Meinung, welche er ſelbſt am ſtärkſten dadurch bekräftigt, daß er, wie ſchon bemerkt, ſich meiſtens auf die Urtheile anderer Schriftſteller beruft. Wenn der Herr Verfaſſer den „letzterſchienenen Muſikgeſchichten“ vorwirft, daß ſie „ernſteren Anforderungen“ nicht genügen, ſo wird er doch nicht das Lob beanſpruchen wollen, daß ſein, von welcher Seite immer betrachtet, geringhaltiges Schriftchen ſolchen Anforderungen genüge? Warum ein Vortrag in fünfzehn „Kapiteln“ als eine weniger laxe Form erſcheinen ſoll, wie etwa eine Ausführung in vierundzwanzig „Vorleſungen“ iſt auch nicht einzuſehen. Wir ſind der Meinung, daß den Verfaſſer die Unbedeutenheit ſeiner eigenen Arbeit zu all dieſen Bemerkungen, wie auch zu der pretentiöſen, „daß er ſich das Recht der Ueberſetzung in andere Sprachen vorbehalte“, nicht im geringſten berechtige.

Das Beſte, was wir in der Schrift gefunden haben, iſt eine Anekdote, welche der Verfaſſer Seite 200 erzählt, indem er von der Tannalerei ſpricht, und welche der bekannten Schrift von Ambros „Grenzen der Muſik und Poeſie“ entlehnt iſt. Ambras äußert nämlich in dieſer Schrift über die Tannalerei: „In der That fällt der Werth dieſer angeblich „charakteriſtiſchen“ Muſik durch die einfache Bemerkung zuſammen, daß die meiſten Ueberſchriften nachträglich erſunden werden; nur ſind die neuen Tondichter ſelten ſo aufrichtig, wie jener, der unſern Rath begehrte, ab er ſeine neu verfertigte Ouverture „Minna von Barnhelm“ oder „Klavigo“ überſchreiben ſolle, oder jener „ziemlich renommirte“ Pianiſt, der in der Wahl des Titels für eine große Etude nur noch zwiſchen „Abd-el-Kader“ und „Der Rheinfall bei Schaffhauſen“ zweifelhaft war. Une fille, est elle depourvue de beauté, d'esprit et de dot, on nous vante son caractère.“

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Geiſtererſcheinungen. Novitäten.) Nicht Geiſt oder Geiſter, ſondern Geſpenſter beherrſchen jetzt diejenigen Bühnen, welche kürzlich erſt die Wiener Gäſte verlaſſen haben, Geſpenſter, die durch die Ausbeutung der Phyſik und Mechanik geboren werden, um den Zuſchauer „grauen“ zu machen. Wie dieſe Geſpenſter-Erſcheinungen entſtehen, hat ja jüngſt die „Wiener Abendpoſt“ ausführlich berichtet. Uns kamen die Erſcheinungen ſehr unvollkommen zu Geſicht, ſo daß ſie nichts weniger als unheimlich, geſpenſterhaft oder gar überſinnlich die Sinne berührten. Die vorgeführten Geſtalten zeigen noch eine zu ſtarre Unbeweglichkeit und ſind den Bildern, wie ſie uns die Zauberlaterne bietet, zu vergleichen. Eine lebendige Wechſelwirkung des Schauſpielers mit dieſen Geiſtererſchrinungen ſteht noch von der größeren Entwickelung der Erfindung auf der Bühne zu erwarten, die jedenfalls in ihrem vollendeteren Zuſtande, z. B. im „Hamlet“, „Macbeth“ u. ſ. w. vorzügliche Dienſte leiſten könnte. Durch die Ueberhaſtung der konkurrirenden Direktoren, — denn jeder wollte das vorausſichtlich glänzende Zugpflaſter zuerſt an die Börſe des Publikums legen — iſt im Ganzen die Wirkung der hübſchen Erfindung meiſt der Heiterkeit verfallen. Von einem Fleiß, einer Einſicht und Sorglichkeit, mit welcher etwa die Engländer und Franzoſen dergleichen Novitäten dem Zuſchauer in Scene ſetzen, davon haben die Herren in ihrer rohen Kunſthandwerkerei keinen Begriff. Da wird in wilder Haſt das erſte beſte Stück mit behaglichem Unſinn zuſammengebraut, um die kunſtreiterhaft angekündigte Erfindung zu verwerthen, die, unvollkommen zur Anſchauung gebracht, weder Eindruck noch Wirkung zu erzeugen im Stande iſt. Der letzte Rettungsanker bleibt dann immer der „höhere Blödſinn“. So hier. Hat das melodramatiſche Schauſpiel in der Wilhelmſtadt: „Cagliostra der Geiſterbanner“ oder „Die Wunder der Natur“ bei ſeiner erſten Aufführung ein gelindes Fiasko gemacht, ſo bringt man jetzt, um das Publikum mehr zu kitzeln als zu grauen, den einaktigen Schwank: „Maſter Hume“, oder „Die Geiſterbeſchwörer“, deſſen Urſprung den Kladderadatſch an der Stirn trägt. Desgleichen hat in der Viktoria die Geiſterſeene: „Ueberm Grab hinaus“ ſchon einem von J. Ch. Wages (Heſſe) gearbeiteten einaktigen Gelegenheitsſchwank: „Lebende Geſpenſter“ mit Geiſtererſcheinungen und Kouplets von Hopf weichen müſſen. Neu: „Ein photographiſches Album“, „Zwei junge Witwen“. — Bei Callenbach: „Schweſter Liederlich“. — Bei Krolk: „Johann von Paris“; auch konzertirt daſelbſt auf der Oboe Hr. Lallier. — In der k. Oper Gaſt: Hr. Calomann-Schmid (Tannhäuſer). — Das k. Schauſpiel ſoll mit Leſſing's „Nathan“ den 15. Auguſt beginnen.

J. D. **Mannheim.** (Novitäten.) Gewähren Sie Ihrem Berichterſtatter, noch ehe die Theaterferien, welche nur während dieſes Monates dauern, verſtoſſen ſind, eine kurze Ueberſicht der Novitäten der letzten drei Monate. In der Oper warrn es „Lalla Rookh“ von David und „Lorelei“ daß Max Bruch, Text von Geibel; im Luſtſpiele, „Die Eine weint, die Andre lacht“, aus dem Franzöſiſchen und „Ein geadelter Kaufmann“ von Görner. — Was die erſtgenannte Operette betrifft, ſo konnte dieſelbe auch bei uns trotz der lieblichen Darſtellerin der Titelrolle (Frl. Hebbel) nicht durchſchlagen. Ein glänzendes Ballet in brillanter Scenirung ſind Hauptbedingniſſe bei dieſem, in's Indiſche überſetzten „Jean de Paris“; zudem iſt es dem Librettoſchreiber vollkommen gelungen, eine der reizendſten Dichtungen in einen platten, unſinnigen und langweiligen Operntext umzuwandeln. Die Oper „Lorelei“ von Max Bruch, welche ſchon bei der erſten Aufführung ſehr anſprach, und bei der Wiederholung gelegentlich des Schützenfeſtes gleiche Wirkung erzielte, iſt das Werk eines Schülers der Frankfurter Mozartſtiftung, eines noch jungen, ſehr talentvollen Mannes, welcher nur, wie es bei einem ſo jungen überſprudelnden Talente nicht anders zu erwarten iſt, die Goldbarren ſeiner Phantaſie gleich alle zu Münzen ſchlug, ſtatt als kluger Wirth damit hauszuhalten! — Hoffen wir, daß der junge Mann genug geſundes Verſtändniß beſitzt, um durch das überſchwengliche Lob ſeiner Freunde nicht blind gemacht, die Mängel und Fehler ſeiner Kompoſition nicht zu überſehen, welche

hie und da noch eine gewisse Unklarheit und Verworrenheit zeigt, und dann nach der modernen und beliebten Richtung die Gesetze des menschlichen Stimmbaues als Nebensache, das Orchester als Hauptsache betrachtet. Nur eine mit so ausdauernden Stimmmitteln begabte Sängerin, wie unsere Fr. Michaelis-Rimbs, vermag der Rolle der Lorelei gerecht zu werden; sie gab dieselbe in gesanglicher wie in darstellender Richtung mit all' der künstlerischen Glut und Vollendung, welche ihre Leistungen stets durchdringt und Alles wie aus einem Guße erscheinen macht. Hr. Schlösser als Pfalzgraf stand ihr würdig zur Seite, auch die kleineren Partien waren auf's beste besetzt, die Schluß-Dekoration, von dem Sohne unseres verstorbenen Meisters Mühldorfer verfertigt, war von großer poetischer Wirkung und brachte dem jungen Manne den verdienten Hervorruf, mit welchem im Laufe des Abends Komponist wie Darstellende zum öftern ausgezeichnet wurden. Das Libretto von Geibel, also aus der Feder eines „fundigen poetischen Thebaners", hat unseres Erachtens den Mißstand, daß die ganze dramatische Handlung schon im ersten Akte den Kulminationspunkt erreicht, und die beiden letzten dadurch matt geworden sind. — Was nun das Lustspiel „Die Eine weint, die Andre lacht" anbetrifft, so wurden dabei von sentimentalen Augen so viel heiße Thränen vergossen, daß man sich ganz erstaunt fragt, ob der Autor nicht doch im Rechte ist, wenn er dem Publikum derartigen Unsinn bietet; die Fabel des Stückes ist das unglaublichste, was einem kindlichen Gemüthe geboten werden kann; möglich, daß eine glänzende Darstellung deren Mängel theilweise bedeckt, eine „nur genügende", wie bei uns, kann dem denkenden Zuschauer nicht genügen! — „Ein geadelter Kaufmann" ist, wenn auch nicht neu in der Erfindung, doch eine glückliche, auf wahrhaft liebenswürdige Art durchgeführte Idee; fast alle Rollen darin zählen zu den dankbaren, sie wurden von sämmtlichen Darstellern, namentlich von den HH. Müller (dem geadelten Kaufmann) und Richter, sowie von Frl. Schneeberger, auf das beste zur Geltung gebracht.

****. Stuttgart.** (Salieri's „Axur" in Aussicht.) Das behagliche Stillleben der Theaterfreunde, doppelt behaglich bei dem gegenwärtigen Thermometerstand, wurde jüngst durch die Nachricht unterbrochen, daß als erste Novität nach den Ferien, als Festoper für den königl. Geburtstag, ein Werk einstudirt wird, das zwar von großem kunsthistorischen Interesse sein mag, dessen Reprise aber sicherlich an unserer Bühne, wo so viele namhafte Schöpfungen deutscher Meister aus älterer und neuerer Zeit im Registraturkasten vermodern, keinem künstlerischen Bedürfnisse entspricht. Es ist dies Salieri's „König Axur", die einst so berühmte Oper des bekannten Zeitgenossen und Rivalen Mozart's. Um aber auch das einzige Interesse an dem ganzen Unternehmen, nämlich das historische abzuschwächen, bringt man uns den „Axur" nicht in der ursprünglichen Gestalt, sondern modernisirt, und Hr. Kapellmeister Eckert verwendet die Ferien dazu, die schon von unserem unvergeßlichen Lindpaintner begonnene Aufgabe fortzusetzen und mit Gottes Hilfe zu Ende zu führen. Mag aber Hr. Eckert alle Kräfte der heutigen Instrumentation springen lassen und mögen die Dekorateure und Theaterschneider mit unzähligen Händen arbeiten, wir versprechen uns kaum mehr als ein Flickwerk, und schon der Umstand, daß in Ermangelung eines tüchtigen Bassisten die dermal von Dobler gesungene Titelrolle mit einem Bariton (Schütky) besetzt werden muß, dürfte von vornherein Bedenken erregen. — Sonst ist Alles still und die verschiedenen brennenden Fragen, wie die wegen der künstigen Verwendung Pischek's oder eines Ersatzes, die Bassistenangelegenheit, die künftige prima Ballerina u. s. w. sind entweder noch unentschieden oder die Intendanz hält es für angemessen, ihren Getreuen Ueberraschungen zu bereiten.

Kleine Chronik.

Das Central-Komité des eidgenössischen Sängervereines beabsichtigt, am nächsten eidgenössischen Sängerfeste im Juli 1864 ein größeres Werk vaterländischen Inhalts zur Aufführung zu bringen. Dasselbe soll aus fünf bis sechs Chören für Männerstimmen, Quartetten, Solis u. s. w. bestehen, für Harmonieinstrumentirt sein und bei der Aufführung etwa eine Stunde in Anspruch nehmen. Bei den Solis sind Frauenstimmen nicht ausgeschlossen, sowie sich die Instrumentation der Kontrabässe bedienen darf. Die Wahl des Textes ist innerhalb der obigen Grenzen freigestellt. In- und ausländische Komponisten werden zur Theilnahme an der ausgeschriebenen Konkurrenz eingeladen. Die Eingabe ist an das Central-Komité des eidgenössischen Sängervereines in Chur zu richten, unter Beobachtung folgender Formen: Das Werk soll mit einem Motto versehen und in einem Briefe, welcher dasselbe Motto trägt, der Name des Autor's verschlossen sein. Der Termin zur Einlieferung ist Ende Oktober 1863. Der eidgenössische Sängerverein wird das beste der zweckentsprechenden Werke auf eine würdige Weise honoriren.

Von München aus wird jetzt die, in einem Augsburger Blatt entsprungene, Nachricht von dem Zuwasserwerden des neuen Volkstheaters in der Isarstadt wiederum dementirt. Im Gegentheil soll das Komité jeden Augenblick die königliche Genehmigung des eingereichten Konzessionsgesuches erwarten und nach Ertheilung derselben sogleich an's Werk schreiten wollen. Gegenwärtig sind im dortigen Kunstverein Professor Lange's Pläne für das künftige Theatergebäude ausgestellt.

„Des Sängers Fluch" von Uhland ist von dem Intendanten des Koburger Hoftheaters, Gustav von Meyern, zu einem Opernstoff umgearbeitet worden, wozu der Komponist Langert die Musik geschrieben hat.

Ausgewählte Lustspiele von Kotzebue sind bei Eduard Kummer in Leipzig in einem Band erschienen. Er enthält: „Die deutschen Kleinstädter", „Pagenstreiche", „Pachter Feldkümmel", „Der Wirrwarr", „Die respektable Gesellschaft", „Die Zerstreuten", „Die gefährliche Nachbarschaft".

In Ischl hat am 23. Juli Frl. Julie v. Asten und am 13. August Fr. Ida Flaß unter gegenseitiger Mitwirkung konzertirt. Das Programm der ersteren enthielt: Adagio

aus der Cis-moll-Sonate von Beethoven; Arie aus „Rinaldo“, von Händel; „An den Sonnenschein“, von Schumann; Variationen op. 142, von Schubert; Suleika, von Mendelsohn; Canzonetta, von Scarlotti; „An die Musik“, von Schubert; Nachtstück op. 23, von Schumann; Moment musical, von Schubert; Valse, as-dur, von Chopin. — Das Programm der zweiten Produktion enthielt: Arie aus „Messias“, von Händel; Nocturne und Fantaisie-Impromptu, von Chapin; „Der Kreuzzug“ von Schubert; „Heinrich der Vogler“, von Loewe; „Da lieg' ich unter den Bäumen“ von Mendelsohn; „Haidenröslein“ und „An die Musik“, von Schubert. Außerdem trug Hr. Lewinsky zwei Dichtungen: „Leogair“, Ballade von Halm, und „Minnedienst“, von Chamisso, vor.

Lokales.

Hr. Weichelberger, der noch die Generalprobe der letzten Novität an der Wien mitgemacht hatte, starb wenige Stunden vor Beginn der Vorstellung eines plötzlichen Todes in Folge eines organischen Herzfehlers. Hr. Weichelberger war durch mehrere Jahre ein Liebling des Groß-Publikums, zog dann als Freiwilliger-Jäger in den italienischen Krieg und fand nach Beendigung desselben in Wien ein Engagement. Ohne eine hervorragende künstlerische Stellung einzunehmen, hatte er doch ein hinlängliches Talent, um, unterstützt durch Fleiß, Ausdauer, Intelligenz und Liebe zu seiner Kunst, allen schauspielerischen Aufgaben in entsprechender Weise gerecht zu werden. Auch außer der Bühne zöhlte Hr. Weichelberger zu der kleineren Anzahl gebildeter Schauspieler.

Das Burgtheater wird heute mit „Don Korlos“ eröffnet. Für den 18. ist wie beinahe alljährlich der „Götz“ angesetzt, und zwar mit theilweis neuer Besetzung. Nächstens soll Hr. Borwey aus Graz gastiren.

Im Operntheater werden nun gleichzeitig studirt: Halevy's seit mehreren Jahren nicht gegebene Oper „Die Musketiere der Königin“, besetzt mit den Damen Liebhart, Bettelheim, den HH. Walter, Bignio und Mayerhofer, und Gluck's „Iphigenia in Aulis“. Hingegen ist die bereits halbstudirte Oper Auber's „Marco Spada“ wieder ad acta gelegt worden.

Die Eröffnung des Carltheaters ist nun definitiv auf den 19. festgesetzt. Zur Aufführung kommen ein Prolog von Langer, gesprochen vom Direktor Treumann, das Lustspiel „Zwei Ehen“ und die Operette „Flotte Burschе“.

Hr. Rott ist zu dem alten Schauplatze seiner Wirksamkeit zurückgekehrt, und debütirte gestern als Raimund im Theater an der Wien. Wir zweifeln nicht, daß Rott seine alte Beliebtheit wieder erlangen und seine ehemalige Anziehungskraft wieder ausüben wird, besonders wenn die Direktion es versteht, mit der Beschäftigung dieses tüchtigen Künstlers zwischen dem Monopolisiren der guten Rollen, wie es ehemals an der Wien der Fall war, und der Verwendung in unbedeutenden Episoden, wie sie ihm am Kai zu Theil wurde, die rechte Mitte zu finden. Dem wackeren Künstler gönnen wir herzlich einen seinem Talente entsprechenden Wirkungskris.

Eine Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde fand am 11. d. im Saale der Gesellschaft statt. Hauptzweck derselben war die Entgegennahme einer Mittheilung, welche nicht blos für den Verein, sondern auch für die Kunst in Oesterreich von der höchsten Bedeutung ist. Die Bitte um die staatliche Unterstützung zur Errichtung eines neuen Gesellschafts-Gebäudes ist mit echt kaiserlicher Munifizenz erledigt, und selten mag ein Hach einer echteren Begeisterung entsprungen sein, als das, welches über Auffoderung ihres Präsidenten, des Hrn. Fürsten Konstoutin Czortarysti, nach der Mittheilung dieser Thatsache die zahlreiche Versammlung dem Geber auf dem Throne brochte. Nachdem der Präsident eine bündige Uebersicht über die verschiedenen Phasen der Angelegenheit gegeben, erfalgte die Lesung der kaiserl. Entschließung, kraft welcher der Gesellschaft eine Bauſläche von 790 Quodratklaftern gegenüber der neuen Handels-Akademie geschenkt, und der Zuschrift des Staatsministeriums, laut welcher ihr das halbe Erträgniß der neunten und zehnten Staatslotterie zugesprochen wird. Die Hauptbedingungen der Schenkung sind die Aufführung eines dem Zwecke entsprechenden und der Residenz zur Zierde gereichenden Gebäudes, Beginn des Baues spätestens im Jahre 1864 und ununterbrochene Fortführung desselben. Hierauf folgte die Mittheilung des Vertrags-Entwurfes, welcher durch seinen §. 8 eine lebhafte Debatte hervorrief. Derselbe enthält die von der Staatsverwaltung gestellten Bedingungen der Aufbehung der Schenkung, „wenn das Gebäude seinen Zwecken entfremdet wird“, für welchen Fall die Regierung dasselbe zum Schätzungswerthe an sich bringen will. Obwohl die Direktion bereits eine günstigere Fassung dieses Poragraphes, als die ursprüngliche gewesen, errungen hatte, sagte sie, da er auch jetzt nach mannigfach angefachten wurde, weitere Schritte zur Erlangung einer annehmbareren Form zu. — Eine weitere Mittheilung bezog sich auf die von der Direktion beabsichtigte Ausschreibung eines Bauplanes, und den letzten Gegenstand bildete die Ermächtigung der Direktion zur Benützung des Gesellschaftsfondes bis zur Höhe von 10.000 fl. für die Prämiirung der einzusendenden Pläne und für die Voreinleitungen zur Bouführung. — Am Schluß der Verhandlungen wurde von einem Mitgliede der Versammlung die Errichtung eines Gesammtdenkmals für die Tonheraen: Beethoven, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert vor dem Vereinsgebäude vorgeschlagen, wabei sich der Antragsteller auf die bereits seit Jahrzehnten bestehende Stiftung für ein Monument für die vier Erstgenannten stützte, welche im Verlaufe dieser Jahrzehnte zu der für sanguinische Gemüther allerdings verführerischen Summe von schon 4000, sage viertausend Gulden angewachsen ist. Einem andern Mitglied schien diese Summe immerhin gefährlich zu sein für die Schubertdenkmal-Initiative des Männergesangvereins, und er hielt es daher für nöthig, für das vermeintliche Privilegium desselben eine Lanze zu brechen. Beide Redner wurden durch Hrn. Professor Rüner beruhigt, welcher zwar den Antrag als einen ganz schätzenswerthen bezeichnete, zugleich aber auch die Befürchtungen des Opponenten wegen seiner Ausführung durch die Analyse eines Betroges von 4000 fl. auf das rechte Maß zurückführte.

Briefkasten. 9. — 14. August. R. K. in Königsberg, i in Stuttgart, ? in Kassel, K. W. in Brünn: Erhalten. — O. P. in Leipzig: Bereits brieflich beantwortet. — .*. in Stuttgart, ♂ in Berlin: Benützt. — A. G. in Braunschweig: Die fragliche Kunstkorrespondenz leider nicht eingelaufen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 34. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 23. August 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr oder 1 Rthlr 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Zur Charakteristik des Burgtheaters. I. Das weibliche Personal. — Ein dramatisches Sittengemälde der Hindu. (Schluß). — Musikalische Literatur (W. Schröder-Devrient). — Münchener Hoftheater (Jahres-Ueberblick). — Kirchenmusik in Mähren. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Wiedereröffnung, Gastspiel), Operntheater („Die Hugenotten"). — Neue Erscheinungen (Drama von Rustige, Rachel-Biographie). — Korrespondenz-Nachrichten (Braunschweig, Brünn, Graz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Zur Charakteristik des Burgtheaters,

seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung.

Einleitung.

γ Eine Schilderung der künstlerischen Persönlichkeiten, die das Burgtheater gegenwärtig sein nennt, seines Personal-Status überhaupt und der Verwendung, die demselben zu Theil wird, bedarf wohl keiner besonderen Erklärung ihres Entstehens. Sie beruft sich einfach auf die Anhänglichkeit des Wiener Publikums an sein vornehmstes Kunstinstitut, auf die lebendigen Erinnerungen der älteren Zuschauer und die wachsende Theilnahme der jüngeren. Ja selbst der Zwiespalt kommt uns dabei zu Gute, welcher das Publikum in eben dieser Beziehung trennt und die Lieblinge von Jetzt mit den Gefeierten von Einst in mannigfache Vergleiche bringt. Zugleich spricht für das Interesse an unserem Stoffe die neidische Bewunderung, welche Fremde unserem Burgtheater-Ensemble spenden, andererseits wieder die sehr verschiedene Werthschätzung, welche die gastirenden Burgschauspieler anderwärts finden, und endlich die historische Bedeutung des Burgtheaters in der Entwicklung der Schauspielkunst. Dem Kritiker selbst, der von dieser Bühne aus so viel der Anregung und des künstlerischen Genusses empfangen hat, und doch in seinen laufenden Referaten zu bloß fragmentarischen Urtheilen gedrängt wird, ihm ganz besonders wird es Bedürfniß und Befriedigung sein, den Schauspielern und der Leitung des Burgtheaters in einer Reihe von zusammenfassenden Schilderungen einen Beweis seiner aufmerksamen Theilnahme, seiner wärmsten Bewunderung, wie seiner aufrichtigen Besorgnisse zu geben. Und wenn es ihm dabei nur wenigstens gelingt zwischen den verschiedenartigen, theilweise berechtigten Anforderungen, inmitten der Voraussetzungen, welche Tradition und Aberglaube, Hoffnungen und Einbildungen, Vorurtheile günstiger und ungünstiger Art ihm entgegenhalten, ein maßvolles Urtheil zu bewahren, dann kann er hoffen, freilich nicht es den Künstlern überall recht gemacht, doch dem Publikum etwas an sich nicht ganz Unnützes geboten, seine Aufgabe nicht ganz verfehlt zu haben.

Wir beginnen unsere Schilderungen (die sich theilweise an frühere Versuche dieser Art in d. Bl. anlehnen werden) mit den weiblichen Mitgliedern des Hofschauspiels, nach den Jahren ihrer hiesigen Debüts, und werden uns bei jedem einzelnen Namen so lange aufhalten, als es die Bedeutung des Mitgliedes für die Geschichte der Schauspielkunst oder dessen spezielle Beliebtheit, oder auch die über dessen Leistungsfähigkeit etwa herrschende Meinungsverschiedenheit erforderlich machen.

I.

Das weibliche Personal.

Emilie Anschütz, geb. Budenopp.

(Erste Gastrolle: am 4. Juni 1820, Louise in „Kabale und Liebe“; erstes Debüt: am 24. Mai 1821, Gurli in „Die Indianer in England“).

Fr. Anschütz, welche mit ihrem berühmten Gatten aus Breslau nach Wien gekommen war, bewegte sich damals auf dem weiten Gebiete der komisch-naiven und der ernst-naiven Liebhaberin, von der Shakespeare'schen Julie und dem Kleist'schen Käthchen bis zu den Gurli's der deutschen und den Lisetten der französischen Komödie, und zwar, wie ältere Theaterbesucher erzählen, mit Verständniß, mit Anmuth und mit Erfolg. Noch bis in die Mitte der dreißiger Jahre gab sie derlei, besonders muntere Rollen und übernahm erst später, namentlich nach dem Tode der trefflichen Koberwein, die komischen Alten. Nun wirkte sie in Rollen keifender Ehefrauen und zänkischer Wirthschafterinnen mit charakteristischer, wenn auch derber Naturwahrheit und zugleich wurden auch ernste Aufgaben (Witwe Brüning im „Müller und sein Kind“), trotz des schrillen Organs und der auffällig beweglichen Gesichtsmuskel, von ihr entsprechend dargestellt. Als alte Millerin in „Kabale und Liebe“ traf sie mit künstlerischem Takt den rechten Ton. Die letzten Jahre hindurch immer weniger beschäftigt, spielte Fr. Anschütz in verflossener Saison nur ein einziges Mal.

Betty Fichtner, geb. Koberwein.

(Debüt: 9. September 1822, Emy in „Die falsche Scham“.)

Diese Tochter des alten Hofschauspielerpaares Koberwein war so zu sagen als ein Kind des Hauses, durch ihre Geburt, durch die Stellung und Beliebtheit ihrer Eltern wie von selbst auf diesen Schauplatz hingewiesen und dann, durch ihre eheliche Verbindung mit dem damals hoffnungsvollen jugendlichen Liebhaber, dem jetzt hochverehrten Meister Fichtner, noch fester an das Institut gekettet.

Fr. Fichtner scheint keine jener Individualitäten gewesen zu sein, deren Talent, gleichsam zur Bühne prädestinirt, instinktartig hervortretend unter Schwierigkeiten, Hindernissen und Sorgen sich die selbstgewählte Laufbahn erobert. Sie folgte der Karriere ihrer Eltern, und dürfte dabei mehr durch Gewohnheit als durch künstlerischen Ehrgeiz geleitet worden sein; sie war indessen mit manchen Gaben ausgestattet, die ihr das Erringen und das noch schwerere Behaupten einer ehrenvollen Stellung erleichterten. Gestalt, Haltung und Bewegungen, Bildung und theatralische Erziehung entsprachen den Anforderungen eines günstig gestimmten, doch immerhin schwer zu befriedigenden Publikums. Dagegen war das wenig ausgiebige, dumpf-nasale, modulationsunfähige Organ ein entschiedenes technisches Hinderniß und erhob sich die Auffassung nirgend über jenen Grad angenehmer Routine, welche allerdings als ein Glied in der Kette des künstlerischen Zusammenspiels sehr schätzbar und in Wien auch seit jeher hoch geschätzt worden ist.

Fr. Fichtner war in ihrer Jugend vorwiegend als muntere Liebhaberin beschäftigt, doch gab sie auch ernste, ja z. B. die mitleiderregende Marie im „Müller und sein Kind“ mit entsprechendem Erfolg. Ihr Spiel war stets einfach und korrekt im besten Sinn und mitunter, z. B. in der Rolle der Schustersfrau Falkner („Die Fremde“) von frischer Laune belebt. Selbst als Katharina in der „Widerspänstigen“ war sie beliebt, wie sie denn überhaupt vom Publikum (eben als ein Kind des Hauses) immer gern gesehen wurde.

Als Karoline Müller das Burgtheater verlassen hatte und Louise Neumann eben eingetreten war, übernahm letztere eine Anzahl naiver Rollen aus dem Repertoir der Fr. Fichtner und Fr. Fichtner trat dafür einen Theil der Müller'schen Erbschaft an, im Fach der koketten Salondamen. Auch hierin bewährte sich, trotz erschwerenden Vergleichen, ihre feine Haltung, ihr einfach korrektes Spiel, ihre praktische Routine.

Seit Anfang der fünfziger Jahre gibt Fr. Fichtner ältere und alte Rollen, gleichfalls mit Geschick und Anstand, ja mit entschiedenerem Talente, nach unserer Meinung, als je früher jugendliche. Wir citiren beispielsweise die Frau von Thürmer im „Oheim“ und die Herzogin Mutter im „Geheimen Agenten“, erstere als eine sehr drastische, letztere als eine sehr würdige und charakterfeste Leistung.

In letzterer Zeit ist Fr. Fichtner krankheitshalber seltener beschäftigt.

Therese Peche, verehlichte de Jauzat.

(Erste Gastrolle: 11. Mai 1830, Julie; Debüt: am 2. Oktober desselben Jahres, Emilia Galotti).

Eine berühmte Schönheit und eine berühmte Schauspielerin. Glanzvolle Blüthezeit, allgemeine Beliebtheit, seither aber bedauerlich peinlicher Verfall!

Frl. Peche war, als sie nach ihren Stuttgarter, Darmstädter und Würzburger Engagements nach

Wien kam, ausgerüstet mit allen Erfordernissen einer bezaubernden Repräsentation und einer tadellosen Bühnentechnik. Sie war nicht zu klein, nicht zu groß, anmuthig und schön zugleich, das Organ nicht groß aber weitreichend, weil trefflich geschult, die Aussprache musterhaft klar und deutlich, die Physiognomie beredt ohne Gesichtsverzerrung, die Geberde einfach und bezeichnend, die Haltung edel und fein, der Vortrag klar und ausdrucksvoll. — Weinen und Lachen war ihr gleich geläufig und mit beiden wußte sie die Hörer zu fesseln, zu entzücken. Mochte ihr künstlerisches Verständniß vielleicht nicht in alle Tiefen der Charakteristik eingedrungen, mochte der Ausdruck der Empfindung öfter ein erworbener, als ein von innen ausströmender sein, so war doch dieses Erworbene von entschieden künstlerischem Gepräge. Wohl trugen ihre äußern Gaben oft einen leichteren Sieg davon. Sie waren aber auch getragen und gehoben von einem glücklichen Instinkte und bedeutendem Bühnengeschick. Vor Allem aber — und dieses erklärt manchen ihrer Erfolge noch besser — vor Allem wußte sich Frl. Peche in Haltung, Geberde, Auffassung und Aktion jenem traditionellen spezifischen Burgtheaterstyl, wie er unter den männlichen Mitgliedern vornehmlich durch Korn vertreten war, in glücklichster Weise anzuschließen. War ihr Lachen und ihr Weinen gleich beliebt, so war es, weil beides nicht allein äußerlich von den Grazien getragen, sondern auch durch maßvolle Beschränkung geadelt wurde, wie es dem geläuterten Geschmacke des Burgtheater-Publikums in der Regel immer am besten entsprochen hat und auch jetzt in der Regel noch immer entspricht. Ausnahmen gibt es jetzt so manche, Ausnahmen aber hat es auch früher so manche gegeben, wie wir in der Charakteristik anderer älterer Burgschauspieler sehen werden.

Genug, Frl. Peche war zehn bis fünfzehn Jahre hindurch im Schau- und Trauerspiel und theilweise auch im Lustspiel ein Hauptfaktor unseres weiblichen Bühnenpersonals. Aus den von ihr in Wien „geschaffenen" Rollen nennen wir: Marie (Bauernfeld's „Leichtsinn aus Liebe"), Christine („Die Königin von sechzehn Jahren"), Leonore (Bauernfeld's „Das letzte Abenteuer"), Helene (von Bauernfeld), Walpurgis („Des Goldschmied's Töchterlein"), Leonore („Tasso's Tod" von Raupach), Corona von Saluzzo (von Raupach), Karoline („Die Vorleserin"), Katharina (Bauernfeld's „Bürgerlich und Romantisch"), Griseldis und Ginevra (alternirend mit Fr. Rettich), Cäsarine („Die Gönnerschaften"), Ellena („Rubens in Madrid"), Marie („Die Fremde"), Eugenie („Die Geschwister"), Klara („Die Zurücksetzung"), Molly (n. d. Franz. von Braun), Fräulein von Belle-Isle (von Dumas), Angela („Dame Kobold"), Marie (G. Freytag's „Die Brautfahrt", — nur 1 Mal gegeben) u. a. m., aus ihrem sonstigen Repertoir: Klärchen, Käthchen, Porzia, Elisabeth von Valois, Marie in „Correggio", Marie im „Müller und sein Kind". Die berühmteste ihrer Leistungen war die Königin von sechzehn Jahren, die nachhaltigsten Erfolge wußte sie sich im bürgerlich sentimentalen Genre zu bewahren, die Rolle ihres jugendlichen Repertoirs, die sie am längsten behielt, war Elisabeth von Valois.

Der Höhepunkt ihrer Beliebtheit war aber schon längst vorüber. Frl. Peche war schon früher an einem Wendepunkt angelangt, wo der Mensch mit sich abrechnen, die Frau mit Anstand alt werden, der Künstler in ein anderes Fach übergehen muß. Dieser Wendepunkt fiel nun zusammen mit einem Abschnitt in der Geschichte des Burgtheaters, mit den Stürmen des Jahres 1848 und ihrer Einwirkung auch auf die Hofbühne, mit den verschiedenen Provisorien und der endlichen Uebernahme der artistischen Leitung durch Heinrich Laube. Alles mag nun zusammengewirkt haben. Fr. Peche war zum Theil krankheitshalber schon in den vierziger Jahren weniger beschäftigt worden, die Spannkraft ihres Talentes mochte momentan nachgelassen haben (ihre Valentine z. B. im Freytag'schen Stück fand wenig Anklang), die Künstlerin aber wollte ihr Alt-werden nicht zugestehen, der Direktor dagegen wollte sie vor der Zeit pensioniren, und trotzdem Fr. Peche gerade damals als Fr. v. Autreval im „Damenkrieg" sich zu einer wahren Musterleistung noch einmal aufschwang, wurde wenig oder nichts versucht, um ihr ein neues Repertoir zu bilden, z. B. mit Rollen, wie die Herzogin von Marlborough im „Glas Wasser", die Franziska in den „Karlsschülern" u. a. m. So kam es nun, daß Fr. Peche nur schwankenden Schrittes und mit zweifelhaftem Erfolg einzelne Uebergangs-Versuche machte, die einen unwillig, weil gezwungen, die andern unsicher, weil zu selten oder zu spät — fast alle unglücklich.

Seither scheinen Direktion und Künstlerin den Kampf aufgegeben zu haben, in so fern Fr. Peche in einer Anzahl Rollen von geringerer Bedeutung mit sichtlich und hörbar geschwächten Kräften sich dem Ensemble anschließt, ohne daß, wer es nicht miterlebt, ahnen könnte, daß hier ein brillantes Talent, eine Zierde des Burgtheaters sich selbst überlebt hat, — ein Künstlerleben voll guter Lehren und heilsamer War-

*

nungen für junge, schöne und einflußreiche Schauspielerinnen, welche allzuleicht vergessen, daß die Reinheit des Künstler-Abends davon abhängt, wie der Künstler-Morgen benützt, wie mit den vorhandenen Gaben haushgehalten, wie die nothwendigen Uebergänge vorbereitet werden. Wenigstens ist es nicht das Urtheil der Gegenwart, von welchem man erwarten kann, daß es nachträglich einem Künstler der Vergangenheit gerecht werde. Höchstens wird es der Theatergeschichte möglich sein mit unparteiischem Sinn das künstlerische Soll und Haben zu begleichen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein dramatisches Sittengemälde der Hindu.

Von **Rudolf Gottschall.**

(Schluß.)

So ist dieser Brahmane, ein sanfter Hindu, ein würdiger Vertreter des Nationalcharakters, in seinen Vorzügen unter allen männlichen Charakteren des indischen Drama's am geeignetsten, ein Gegenbild zur Sakuntala abzugeben. Für unsere abendländischen Begriffe ist mit der Vorzüglichkeit dieses dramatischen Helden nun schwer seine Liebe zu einer Buhlerin zu vereinigen, welche den Angelpunkt des Schauspieles bildet und zu den schwunghaften lyrischen Stellen desselben das Motiv hergibt. Prächtige Schilderungen eines indischen Gewitters und der nach der Erquickung aufathmenden Natur sind den Liebesscenen eingereiht. Nun ist aber unser Brahmane verheiratet, hat ein Weib, das ihn liebt, das ihm, als er in Noth ist, seine Juwelenschnur hergibt, als er zum Tode verurtheilt ist, selbst den Scheiterhaufen besteigen will, um ihm nachzufolgen — wie entschuldigen wir die Liebe zur schönen Buhlerin? Wohl ist es auch nach indischen Begriffen eine Schwäche, zu der Charudatta vor Gericht sich nur mit Zögern bekennt; doch führt er am Schluß die Buhlerin als zweite Gattin heim, und sie wird von der ersten als Schwester begrüßt. Nirgends im ganzen Schauspiel finden wir ein Motiv der Eifersucht nur angedeutet. Die reizende Vasantasena selbst gibt uns nun ein Bild der indischen Aspasien, welches uns an die Buhlerinnen in den Dramen des Mittelreiches in wesentlichen Zügen erinnert. Ihr erstes Auftreten zeigt uns, wie sie dem ihr nachfolgenden Schwager des Königs zu entfliehen sucht — ein Benehmen, das bei einer Laïs allerdings auffallend erscheinen muß, aber gerade dadurch Interesse erweckt. Mit Recht ruft ihr der Vita, der Genosse des prinzlichen Wüstlings zu: Aber Vasantasena, Du fällst ja ganz aus der Rolle. Die Wohnung einer Hetäre ist der freie Versammlungsort der Jugend, eine Kurtisane ist wie eine Schlingpflanze, die an der Landstraße wächst, ihre Person ist ein Handelsartikel, ihre Liebe kann man für Geld haben, und ihr Willkommen wird auf gleiche Weise dem Liebenswürdigen wie dem Unausstehlichen gespendet. Der Weise wie der Dummkopf, der Brahmane wie der Ausgestoßene, Alle baden sich in demselben Strome, und die Krähe wie der Pfau wiegen sich auf den Aesten desselben Baumes*. Der Schwager des Königs findet die Lösung dieses Räthsels darin, daß sich Vasantasena in einen gewissen Charudatta verliebt hat. In einem spätern Zwiegespräch mit der Freundin klagt sie selbst ihr Gewerbe an; ein Geschöpf ihrer Art sei ja der Zärtlichkeit nicht fähig; ein Frauenzimmer, welches die Neigung mehrerer Männer zulasse, sei falsch gegen Alle; doch sie spricht diese Zweifel nur aus, um sie widerlegt zu sehen. Als ihr der Königsschwager einen Schmuck von zehntausend Suverna's an Werth schickt, weist sie ihn mit Entrüstung zurück. Kurz, es ist die Buhlerin, deren Vergangenheit die Spott- und Schimpfnamen „einer wandelnden Trödelbude, einer Essschüssel der Liebe" rechtfertigt, welche ihr von ihrem Verfolger im ersten Akte zugeworfen werden, doch es ist die Buhlerin, geadelt durch die echte Liebe, von der sie ergriffen wird.

Die verfolgte Schöne flüchtet sich in Charudatta's Haus, der sie nicht den Verfolgern ausliefert. Sie löscht die Lampe mit der Schürze aus; der Brahmane hält sie Anfangs für eine seiner Mägde und gibt ihr häusliche Aufträge. Als er sie erkennt, hat er nicht den Muth ihre Zuneigung in seinem Unglücke zu erwidern. Vasantasena bittet ihn, ihren Schmuck, um dessentwillen sie verfolgt worden, in seinem Hause aufzubewahren, wie sie später zugibt, nur um mit ihm in Beziehung zu bleiben. Ein charakteristischer Zug — solche Schlauheit paßt für Buhlerinnen, die in Liebesgeschäften bewandert sind! Doch sie ist nicht blos schlau und fein, sie ist auch wirklich edelmüthig und liebenswürdig, und wenn die Beschimpfung, der sie gleich am Anfange des Stückes ausgesetzt ist, ihrem Gewerbe gilt, so ist das Lob, welches ihr selbst der Hauptmann der Stadtwache spendet, ein persönliches: „Beide sind höchlichst ehrwürdig", ruft er aus, „der Ruhm und Stolz der Stadt, die liebliche Vasantasena und der tugendhafte Charudatta".

Und dasselbe sagt der Vita, als ihn der Prinz beauftragt, sie zu tödten:

Ein arglos junges Weib soll ich ermorden,
Von feinen Sitten, Schönheit ohne Gleichen,
Der Stolz von ganz Ugojin;

und der Todtgeglaubten hält er eine warme Leichenrede:

Ach Vasantasena!
Der Strom der Zärtlichkeit ist ausgetrocknet;
Die Schönheit eilt zu ihrer Heimat wieder.
Du warest hold und lieblich, armes Mädchen,
Und reizend durch Dein spielend Wesen, fröhlich
In Deiner Seele, liebvoll Dein Herz
Und sanft wie Mondesstrahlen Deine Blicke.

Ja, sie selbst faßt, mit dem Tode bedroht, dem fürstlichen Wüstling gegenüber, gleichsam ihres Lebens Inhalt in die Worte zusammen:

Du kannst mich nicht mit schnödem Gold verlocken,
Erbärmlicher! Sind gleich beschmutzt die Blätter,
So fliehn dennoch die Bienen nicht den Lotos.
Ich übe nicht Verrath an meinem Herzen,
Es weiht sich dem Verdienst, ist mein Gebieter
Gleich arm. Die Liebe des Vortrefflichen
Verschönt mein Leben und wirft hellen Glanz
Auf mein demüthig Loos.

Es ist, als ob diese Liebe, die sie hier selbst dem Tode trotzen läßt, alle die angeborenen Vorzüge ihres Charakters an das Licht brächte! Sie ist nicht nur freigebig und edelmüthig wie Charudatta; sie ist auch zart und taktvoll. Als der verarmte Brahmane sie in seinem Hause beschützt, da läßt sie ihm das Juwelenkästchen zurück. Das Kästchen wird von dem Liebhaber ihrer Begleiterin gestohlen und geräth so wieder in ihre Hände. Als sie sieht, daß der Dieb bereut, gibt sie ihm die geliebte Zofe zum Geschenk. Charudatta hat inzwischen vorgegeben, er hätte das Kästchen im Spiel verloren und übersendet ihr dafür ein Halsband. Sie, mit allerliebster Schalkhaftigkeit, läßt ihm mittheilen, daß sie das Halsband ebenfalls bei dem Spiel versetzt habe, und schickt ihm das gestohlene Kästchen wieder. Es ist dies neckische Hin und Wieder des Gebens und Nehmens ein hübsch erfundenes Vorspiel für den Tausch der Seelen und Leiber, der ihm in üppiger Liebe folgt. Der Gattin des Brahmanen sendet die freigebige Buhlerin, in deren Luxus uns die Beschreibung ihres Palastes genugsam eingeweiht, mit dem schwesterlichen Gruße ein Halsband zum Geschenk; dem Knaben, der sich über sein schlechtes „Lehmwägelchen“ beklagt, verspricht sie einen goldenen Wagen, wie ihn das Kind des Nachbars besitzt. Von dieser episodischen Scene hat das Stück seinen Titel; doch freilich ist das Lehmwägelchen des Knaben das Symbol für die Armuth des edlen Brahmanen, und es ist wohl der oft betonte Grundgedanke des Stückes, daß die verlassene Armuth dem Verdachte des Verbrechens und den bittersten Unbilden ausgesetzt sei. Dem vor seinem Gläubiger, dem Spieler und Bankhalter, fliehenden Sanwahaka gewährt die Buhlerin ebenfalls ihren Schutz und löst ihn durch ein Juwel aus — kurz, sie macht von dem schnöde erworbenen Reichthum den edelsten, Verzeihung heischenden Gebrauch. Nach der vom indischen Gesetze verstatteten Vielweiberei nimmt Charudatta die Geliebte als zweite Gattin, und erst als sie von der ersten schwesterlich begrüßt und umarmt wird, beginnt sie sich wahrhaft glücklich zu fühlen. Der Zwiespalt zwischen unedler Lebensstellung und edler Empfindung ist so in erfreulicher Weise gelöst.

Der Brahmane Charudatta ist ein edler Vertreter dieser Kaste, wie sie in den spätern romantischen Schauspielen selten zu finden sind. Doch fehlt auch in unserm Stücke nicht der brahmanische Spaßmacher, der Vidushaka, der eß- und trinklustige Lebemann Maitreya, der Gefährte Charudatta's, der auch in schlimmen Zeiten treu bei ihm aushält, ja, seinen Tod nicht überleben will. Er ist jovialer, als viele späteren Nachbilder dieses Charakters. Der Buhlerin gegenüber vertritt er den derbpraktischen Sinn der öffentlichen Meinung; er erlaubt sich stets, an ihren edlen Motiven zu zweifeln und behauptet, daß Damen ihres Schlages in armer Leute Häuser keine Liebe mitbringen. Ein dritter Brahmane, Servillaka, erscheint gar als ein Mitglied der Diebsgenossenschaft und weiß seinem Gewerbe durch wissenschaftliche Reflexionen und gottesgelehrte Anknüpfungen gleichsam eine höhere Weihe zu geben. Er hat „das Handbuch für Diebe“, „die Kunst zu stehlen“ und ähnliche Sanskritwerke studirt und zeigt sich in der Praxis nicht minder bewandert, als in der Theorie. Er ist so geschickt, daß er einem Bruch in die Backsteinmauer die verschiedensten kunstvollen Gestalten zu geben vermag: die Gestalt einer Lotosblume, einer vollen Sonne, eines Neumondes, eines Landsee's, eines Wasserkrugs; er ist so frivol, daß er seine Brahmanenschnur als Meßschnur benutzt, um die Höhen und Tiefen der Mauern zu messen, und mit ihr wie mit einem Schlüssel die Thürriegel öffnet; er ist so vorsichtig, daß er genau untersucht, ob die Schläfer wirklich schlafen, und ihnen mit der Lampe über das Gesicht fährt; daß er ein feuerflatterndes Insekt bei sich trägt, welches in die Lampe geworfen um den Docht schwirrt und

mit den windmachenden Flügeln die Flamme auslöscht; er rühmt von sich selbst, daß er wie eine Katze klettert, wie ein Reh läuft, sich wie eine Schlange zusammenknäuelt, wie ein Habicht auf die Beute stürzt, Menschen anbellt wie ein Hund, verschiedene Gestalten annimmt wie Maja selbst, und der Göttin der Gelehrsamkeit gleicht in der Kunst Sprachen zu erlernen. Dennoch ist er nicht frei von Gewissensbissen; er verwünscht die Armuth, die ihn zu Thaten treibt, die er selbst verdammen muß — ein Zug, durch welchen die episodische Figur mit dem Grundgedanken des Dramas zusammenhängt. Doch es ist die Liebe zu Mandanika, der verbuhlten Zofe einer Buhlerin, die ihn auf diese Abwege treibt, indem er die Geliebte mit Hilfe der eroberten Beute freikaufen will. Sevdillaka ist dabei so eifersüchtig, daß er nicht hören kann, wie Mandanika den Charudatta lobt, ohne in eine edel und poetisch gehaltene Klage über die Treulosigkeit des Weibes auszubrechen. Vasantasena's Edelmuth gibt die Dienerin frei und deckt den Diebstahl mit dem Mantel der Liebe zu.

Doch das Bild altindischer Sitten würde unvollkommen sein, wenn nicht neben den Brahmanen auch ein Bekenner des reformatorischen Glaubensbekenntnisses der Buddhisten aufträte. Der die indische Geschichte vorzugsweise bestimmende Gegensatz dieser Religionen tritt nun hier nicht mit dogmatischer Ausdrücklichkeit in den Vordergrund. Der Buddhist ist ein naiv hingestelltes Charakterbild. Der Sanwahaka, jener in der Spielhölle geplünderte Gliederreiber, den Vansanika loslöst, bekehrt sich zum Buddhismus und erscheint als ein Buddhabettler, der in einem Liede die Tugend preist, die Bezähmung der ruheiosen Begierde, der Thorheit und des Stolzes. In die Handlung greift er insofern ein, als er die halberdrosselte Buhlerin wieder ins Leben zurückrufen hilft, und ihr so die Schuld des Dankes abstattet.

Von den übrigen Charakteren des Stückes heben wir noch den eigentlichen Bösewicht hervor, den Sansthanaka, den Schwager des Fürsten, weil sich in dieser Zeichnung bereits das Wagniß findet, einem widerwärtigen und verabscheuungswürdigen Charakter komische Züge zu leihen. Ein roher, aufdringlicher Narr, der sich wegen seiner hohen Verwandtschaft Alles erlauben zu dürfen glaubt, der Buddhisten und Brahmanen ohne Unterschied durchprügelt, der den Gerichtshof zu tyrannisiren sucht, das ein Verbrechen an dem Weibe begeht, das ihn verschmäht — ein so brutaler Bösewicht erscheint auf der andern Seite als eine Lustspielfigur, indem sein Dünkel sich in Citaten aus den großen Volksepopöen gefällt, die aber seine Ignoranz stets miteinander verwechselt. Er läßt die Helden des Ramayana mit denen des Mahabharata kämpfen, oder die Frauen des einen Epos durch die Heroen des andern entführen. Wenn dies Bild ein indischer Fürstenspiegel jener Zeit sein soll, so begreift man das Glück der rebellischen Kuhhirten, welche dies theils verweichlichte und verbrecherische, theils im hohlen Dünkel lächerliche Geschlecht vom Throne stoßen.

So ist unser Lustspiel in Situationen und Charakteren die werthvollste indische Produktion dieser Gattung. Die Diktion ist reich an Sentenzen und Bildern, welche in ihrer markigen Ausdrucksweise und ihrer oft dichtgedrängten Häufung auffallend an das altdritische Drama erinnern. Der Geist aber, aus dem dies Stück hervorgegangen, hat durch klare Weltspiegelung, durch edle und vorurtheilsfreie Gesinnung den Bann der indischen Zauberwelt gebrochen und sich jenen Geistern aller Zeiten beigesellt, denen das Menschenleben unbefangen seine Geheimnisse enthüllt.

Musikalische Literatur.

Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Drama's. Von Alfred v. Wolzogen. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1863.

L. v. S. — Der bekannte und geschätzte Verfasser dieses Buches, dem wir bereits mehrere werthvolle musikalisch-literarische Arbeiten verdanken, hat durch die vorliegende Monographie die Materialien zur Geschichte der Tonkunst und insbesondere des musikalischen Drama's mit einem wichtigen Beitrage bereichert. Die Persönlichkeit der gefeierten Wilhelmine Schröder-Devrient bietet in ihrem künstlerischen Wirken, so wie in ihrem Privatleben hohes Interesse für jeden Kunstfreund, reiche Belehrung und Warnung für den Künstler dar, und wir können nur wünschen, daß das vorliegende Buch besonders in letzterer Beziehung fleißig gelesen und beherziget werde. Das Wirken Wilhelminens fällt in die Periode der höchsten Blüthe der italienischen Opernmusik in unserem Jahrthunderte und des Kampfes derselben mit der deutschen und älteren französischen Oper. Ihr vorzugsweise dramatisches Genie wußte bei selbst mangelhafter Ausbildung der eigentlichen Gesangskunst, gegenüber

den unübertrefflichen Leistungen der italienischen Sänger die deutsche und französische Oper zur vollen Geltung zu bringen und selbst jenen Werken Bellini's, welche sie zur Darstellung wählte, höheren Geist und größere Bedeutung einzuflößen.

Der Verfasser dieser Anzeige hat Wilhelmine Schröder ebenso im Kinderballete tanzen gesehen, wie er sie in jeder ihrer in Wien, anfangs als engagirtes Mitglied, und später als Gast dargestellten Rollen gehört und gesehen hat; — er ist daher im Stande aus eigener Ueberzeugung der Schilderung und Würdigung dieser Leistungen, welche, gestützt auf den Ausspruch der bewährtesten Beurtheiler jener Zeit, in Wolzogen's Buche niedergelegt ist, in allem Wesentlichen beizutreten und zuzustimmen. Eine auszugsweise Wiederholung derselben würde nur ein schwaches Bild geben, daher wir nur auf das Buch selbst hinweisen können, welches kein wahrer Freund der Kunst unbefriedigt aus der Hand legen wird.

Da übrigens Wolzogen mit anerkennenswerther Emsigkeit beflissen war, in den Angaben über die Rollen, über die Zeit der ersten Aufführungen und Gastspiele u. d. m. möglichst vollständig zu sein, so folgen hier einige thatsächliche Berichtigungen und Zusätze, welche dem Verfasser nur als Beweis der seinem Werke gewidmeten genauen Aufmerksamkeit dienen mögen.

Seite 33 wird bemerkt, daß über den ersten Versuch der 15jährigen Wilhelmine im Hofburgtheater am 13. Oktober 1819 als Aricia in Schiller's „Phädra" von einem gewissen Höhler in der Dresdener „Abendzeitung" referirt wurde, und daß unter diesem Namen der bekannte Castelli zu suchen sei. Dieser letztere Umstand ist unrichtig. Emerich Thomas Hohler (Höhler ist ein Druckfehler) war dazumal in Wien ein sehr bekannter Schriftsteller, Schulmann, Bibliothekar und Zensor, Mitarbeiter vieler Zeitschriften, dessen Urtheil als etwas nüchtern aber doch als verständig und unparteiisch galt; er starb erst im Jahre 1846.

Was die Gesanglehrer Wilhelminens betrifft, so war ein Lehrer Grünwald in Wien niemals bekannt. Allerdings lebte damals ein junger Kaufmann Karl Vincenz Grienwald, der eine hübsche Tenorstimme besaß, aber der höheren Begabung und Ausbildung ermangelte. Es mag sein, daß dieser einige Male in Privatgesellschaften mit Wilhelmine sang; Unterricht hat er nie ertheilt und war auch nicht dazu befähigt. Julius Radichi war kein in Wien etablirter Maestro, sondern der langjährige Tenorsänger des Hofoperntheaters, der auch im Jahre 1814 in der dritten Bearbeitung des „Fidelio" die Partie des Florestan sang und diese längere Zeit beibehielt. Er gab wohl in späteren Jahren auch Unterricht, aber mehr in der italienischen Sprache als im Gesange und hatte in dieser Beziehung nie einen besonderen Ruf.

Die Rollen, welche die Künstlerin während ihrer Anstellung am Hofoperntheater gab, und die Tage ihrer ersten Darstellung waren folgende: 1821: 20. Jänner: Pamina; 3. März: Emmeline; 12. April: Marie im „Blaubart"; 20. Juni: Palmira im „Zauberglöckchen"; 21. September: Karoline in „Edmund und Karoline"; 3. November: Agathe; 10. Dezember: Zemire; — 1822 1. März: Edile in „Joconde"; 3. (nicht 9.) November: Fidelio; — 1823: 15. Februar (nicht 6. März): Kordelia; 27. Februar: Adelheid in der „eisernen Pforte". Die Gastrollen im Jahre 1828 waren in Wien: 10. April: Agathe; 20.: Weiße Frau; 29.: Euryanthe; und im Winter 1835-36 folgende: 1835: 7. Dezember: Romeo; 21. Fidelio; 31. Agathe; — 1836: 27. Jänner: Emmeline; 1. Februar: Norma; 15. Februar: Donna Anna. Die Tage der ersten Darstellungen berichtigen und ergänzen sich durch die vorstehenden Angaben von selbst. Auffallend bleibt es aber, daß Wolzogen zwei Rollen ganz entgangen sind; nämlich 1822 die Edile in „Joconde", und 1823 die Adelheid in Joseph Weigl's dreiaktiger romantischer Oper: „Die eiserne Pforte", Text von Joseph Ritter v. Seifried. Die Handlung der Oper ist dem bekannten und zu jener Zeit beliebten Schauspiel: „Der Erbvertrag" nachgebildet; die Musik aber sprach nicht besonders an, so daß die Oper nur zwei Aufführungen erlebte.

Es erübriget noch zwei Bemerkungen Wolzogen's zu besprechen, welche die Kunstanschauungen Wiens betreffen. Unser Biograph sucht (Seite 117 und folgende) die Vielen unbegreiflich gewesene Erscheinung zu erklären, daß Wilhelmine Schröder späterhin selbst in den allerverwöhntesten modernen Kunstmetropolen, in Paris und London, höher geschätzt worden ist, als in der Donau-Kaiserstadt, der sie, fast gleichzeitig mit Henriette Sonntag, die Erstlinge ihrer Kunst geschenkt hatte. Diese Erörterung leidet aber an einem zweifachen Mangel. Zunächst ist die Darstellung der Thatsache nicht richtig, denn der Verfasser dieser Zeilen, der seit mehr als einem halben Jahrhundert die musikalischen Ereignisse Wiens theilnehmend beobachtet, erinnert sich nicht einer lebhafteren und entschiedeneren Anerkennung von künstlerischen Erstlingsversuchen, als jener von Wilhel-

mine Schröder. Schon die Darstellungen der Pamina und Emmeline erregten den lebhaftesten Antheil; dieser wurde durch die Marie im „Blaubart“ zur Anerkennung der ausgezeichnetsten Begabung gesteigert und erreichte den Gipfelpunkt mit der Agathe, wobei nur das Entzücken über Weber's Musik den Enthusiasmus über die Sängerin zum Theile verdeckte, welcher dann bei Fidelio um so entschiedener hervortrat. Wenn die Kritik dabei sich theilweise etwas vorsichtiger aussprach, so war sie in ihrem guten Rechte, da es galt, eine (wenn auch noch so hoch begabte) Anfängerin zu ermuntern, aber sie nicht durch übertriebene Lobpreisungen glauben zu machen, sie habe das höchste Ziel der Kunst schon erreicht. In Wien begann ja erst die Entwickelung ihrer Kraft; hier machte sie ihre praktischen dramatischen Studien, deren Früchte erst später zur vollsten Entfaltung kamen, so daß es dann ihren späteren Leistungen erst recht zu Statten kam, wenn die Wiener Kritik sie nicht durch unbedingte Lobhudelei verblendete. Es ist daher nicht nöthig die damalige Geschmacksrichtung Wiens herabzusetzen, um die Aufnahme unserer Künstlerin, so wie sie wirklich war, zu erklären.

Ein zweiter, nicht zu übergehender Punkt ist der, daß nach Wolzogen die Kritik und die öffentliche Meinung gegenüber der Beethoven'schen Oper entschieden ungünstig gestimmt war, bis endlich Wilhelmine Schröder die Leonore zu einer Glanzpartie des deutschen Opernrepertoirs erhob und dadurch die Oper gleichsam rettete. Beethoven selbst hat durch die wiederholte Umarbeitung seines Werkes die Unvollkommenheit der zwei ersten Bearbeitungen anerkannt; wer aber am 23. März 1814 der ersten Vorstellung der dritten Bearbeitung beigewohnt hat, wird bezeugen, daß dieses Werk in Wien damals sogleich einen tiefen und nachhaltigen Eindruck machte, der sich theils in ehrfurchtsvoller Hingabe, theils in jubelndem Entzücken aussprach und bei den zahlreichen Wiederholungen noch immer mehr hervortrat. „Fidelio“ wurde im Jahre 1814 22 Mal, 1815 10 Mal, 1816 10 Mal, 1817 9 Mal, 1818 5 Mal, 1819 3 Mal, zusammen also 59 Mal binnen sechs Jahren aufgeführt, wodurch die Anschuldigung einer kühlen Aufnahme sich am besten widerlegt. Nach dem Abgange der Milder wurde die Hauptpartie durch Fr. Josefa Hönig, geborne Mayer, und durch Fr. Antonia Campi abwechselnd dargestellt, und die Erstere war durch Fülle des Organs, die Letztere durch Gesangsbildung der Schröder entschieden überlegen, während Beide ihr hinsichtlich der dramatischen Auffassung und Darstellung allerdings weit nachstanden. In den Jahren 1820 und 1821 blieb die Oper nur deshalb liegen, weil die beiden genannten Sängerinnen bereits im Lebensalter zu weit vorgeschritten waren, um in der Hauptrolle zu genügen; sobald sich aber ein neues Talent zeigte, welches dazu befähigt schien, wurde mit der Wiederaufnahme nicht gesäumt, und der glänzende Erfolg übertraf alle Erwartungen. Wilhelmine Schröder sang in Wien den Fidelio im Winter 1822—1823 achtmal; nach ihrem Abgange zu Ostern 1823 blieb die Oper aber erst recht liegen, bis sie am 22. März 1831 mit Fr. Marianne Ernst als Fidelio, Marie Henkel (Marzelline), Franz Wild (Florestan), Anton Forti (Pizarro), Josef Staudigi (Rocco) und Sebastian Binder (Jaquino) wieder aufgenommen wurde, und von da an nicht mehr vom Repertoir verschwand. Wenn man daher auch zugeben mag, daß Wilhelmine Schröder zur Anerkennung des „Fidelio“ in Norddeutschland, in Frankreich und England wesentlich beitrug, so ist dies doch nicht auf Wien zu beziehen, wo dieses Werk seit dem Jahre 1814 in vollem Maße gewürdigt und geschätzt wurde.

Diese wenigen Mängel beirren übrigens das große Verdienst der Wolzogen'schen Arbeit in keiner Weise, und wir können uns nur dem Schlußworte des Verfassers anschließen, daß diese Schrift dazu beitragen möge, die Künstlerin auch den nachkommenden Geschlechtern als lehrreiche historische Ueberlieferung gegenwärtig zu halten.

Das Münchner Hoftheater.

Uebersicht der Leistungen 1862—1863.

—y— Abermals hat ein Jahr seinen Kreislauf vollendet und unsere Bühnenzustände sind noch immer dieselben, wie in den vorangegangenen Jahren. Ist es Aufgabe des Theaters, in seinem Leben das Leben der Erde abzuspiegeln, so löst das unsrige diese Aufgabe wenigstens in so weit, daß es sich wie die liebe Erde mit stets gleicher Scheu vor dem Außerordentlichen fort und fort in dem gewohnten Geleise herumbewegt. Abgesehen von einigen Kometen, die dann und wann seine Bahn durchkreuzen und einige Wochen die Aufmerksamkeit auf sich lenken, dann aber wieder spurlos verschwinden und in den hergebrachten Verhältnissen nichts ändern, geht Alles seinen alten Gang fort, und

dieser ist ein solcher, daß er sich von einem Stillstand oder Krebsgang oft schwer unterscheiden läßt. Ein Fortschritt macht sich dabei höchstens insofern bemerklich, als man die Richtung, die man seit Jahren eingeschlagen, neuerdings mit noch mehr Konsequenz und Sicherheit verfolgt und sich noch weit weniger als früher die Mühe gibt, dieselbe durch ein Laviren hin und her zu maskiren. Ob dieses Sicherheitsgefühl die Kulmination der gegenwärtigen Zustände und zugleich der Anfang ihres Endes ist, läßt sich zur Zeit nicht entscheiden.

Die Gesammtzahl der Vorstellungen, welche theils auf der Hauptbühne, theils auf dem Residenztheater in Scene gegangen sind, betrug während des verflossenen Theaterjahres 311, während sie sich im vorigen Jahre auf 317 belief. Es kamen dabei im Ganzen 198 verschiedene Stücke zur Aufführung, von denen 140 zur Kategorie der recitirenden Dramen, 46 zur Klasse der Opern und Singspiele und 12 in das Bereich der Ballete und Pantomimen gehörten. Mit Einschluß der Wiederholungen fielen dabei auf das recitirende Drama 199, auf die Oper 122 und auf das Ballet 25 Vorstellungen einzelner Stücke. Erwägt man, daß unter den Vorstellungen recitirender Dramen etwa nur die Hälfte solche, welche den Abend füllten, die Opern dagegen fast sämmtlich von dieser Eigenschaft waren, so erkennt man, daß sich das Quantum der der Oper und dem Ballet eingeräumten Spielzeit zu derjenigen, welche dem recitirenden Drama belassen ist, mindestens wie 2 : 3 verhält. Eine gleiche Ausbreitung möchte der Oper kaum jemals gestattet worden sein.

Die Zahl der Novitäten ist in diesem Jahre beträchtlich geringer als im vorigen; sie ist von 32 auf 22 herabgesunken. Hierunter befinden sich 16 Stücke recitirenden Charakters, 5 Opern und 1 Ballet, während im vorigen Jahr an recitirenden Dramen 26, an Opern 3, an Balleten 3 als Neuigkeiten gebracht wurden.

Die Novitäten der ersten Gattung waren: 1 Trauerspiel oder wenigstens der Anfang zu einem solchen, nämlich Schiller's dramatisches Fragment „Demetrius"; 3 Schauspiele: „Ein Wintermärchen" von Shakespeare nach Dingelstedt's Bearbeitung; „Kunst und Leben" von Ed. Ille und „Die Eine weint, die Andre lacht" nach Dumanoir; und 12 Lustspiele, Possen, Schwänke u. dgl., nämlich: „Das Herz vergessen" von Putlitz, „Regen und Sonnenschein" nach Leon Gozlan von A. Bergen, „Die Lebensmüden" von Raupach, „Das Haus Eberhard" von Fürbringer, „Gegenüber" von Benedix, „Die Sterne wollen es" von Em. Pohl, „Zwei Witwen" nach Mallefille von A. Bergen, „Bad Schwindelheim" von Schleich, „Einer von unsere Leut'" von Berg und Kalisch, „Theuerdank" von Hermann Schmid, „Im Vorzimmer Sr. Excellenz" von Hahn, und „Der Gesandtschafts-Attaché" nach Henri Meilhac von A. Bergen. Unter diesen Stücken befanden sich nur 8, welche den Abend füllten; 4 waren drei- bis vieraktig, 4 ein- bis zweiaktig. Einen wirklich durchschlagenden Erfolg hat keine einzige dieser Novitäten gehabt, was jedoch theilweise ebenso sehr in den hiesigen Verhältnissen, wie in der Beschaffenheit der Stücke seinen Grund hat. Die „Lebensmüden" und „Theuerdank" sind 3 Mal, das „Wintermärchen", „Das Haus Eberhard" und „Die Eine weint, die Andre lacht" 2 Mal, „Demetrius", „Kunst und Leben", „Bad Schwindelheim", „Einer von unsre Leut'", „Herz vergessen", „Gegenüber" und „Regen und Sonnenschein" 1 Mal, und die übrigen gar nicht wiederholt worden. Ueber den Erfolg des „Gesandtschafts-Attaché" läßt sich jedoch noch nicht entscheiden, da derselbe kurz vor Jahresabschluß in Scene ging.

Die Neuigkeiten auf dem Gebiet der Oper, des Singspiels und des Ballets waren: „Die Verlobung bei der Laterne" von Offenbach, „Unter dem Birnbaum" von Conradi, „Der häusliche Krieg" von Franz Schubert, „Die Foscari" von Max Zenger, „Lalla Rookh" von Felicien David und „Diavolino", Ballet von Ambrogio. Von diesen Stücken ist „Lalla Rookh" 4 Mal, „Der häusliche Krieg" und „Diavolino" 3 Mal, „Die Foscari" und „Unter dem Birnbaum" 2 Mal, und „Die Verlobung bei der Laterne" 1 Mal wiederholt worden.

Eine verhältnißmäßig größere Thätigkeit hat unsere Bühne in der Wiedereinstudirung älterer Stücke bewiesen. Die Zahl der Reprisen beläuft sich im Ganzen auf 20, wovon 13 auf das Sprechdrama und 7 auf Oper und Ballet fallen. Die Reprisen der ersten Art bestanden in 4 Trauerspielen, 2 Schauspielen und 7 Lustspielen, Possen u. dgl. Die Trauerspiele waren: „Götz von Berlichingen" von Goethe mit 3, „Herzog Albrecht" von Melchior Meyr mit 2, „Medea" von Grillparzer mit 2, und „Macbeth" von Shakespeare mit 1 Aufführung. Warum das letztgenannte Stück bis jetzt keine einzige Wiederholung erfahren hat, ist uns ein Räthsel, da die Darstellung desselben vergleichsweise eine hervorragend gelungene, in einzelnen

Partien sogar treffliche und energisch durchschlagende war. Es ist unverantwortlich solche Leistungen und Erfolge spurlos verschwinden zu lassen, statt sie als Bahn für eine Umkehr zum Bessern zu benützen. Die zwei neueinstudirten Schauspiele waren: „Werner“ von Gutzkow und „Preziosa“ von Wolff, beide bis jetzt mit je einer Aufführung, und die Reprisen im komischen Genre: „Die Memoiren des Satans“ n. d. Französischen mit 3, „Der beste Ton“ von Töpfer mit 3, „Die beiden Klingsberge“ von Kotzebue mit 2, „Die Erzählungen der Königin von Navarra“ von Scribe mit 1, „Die verhängnißvolle Faschingsnacht“ von Nestroy mit 2, „Die Benefizvorstellung“ n. d. Französischen von Hell mit 2, und „Rosenmüller und Finke“ von Töpfer mit 2 Aufführungen. — An Opern wurden neu in Scene gesetzt: „Johann von Paris“ von Boieldieu mit 1, „Fra Diavolo“ von Auber mit 3, und „Der schwarze Domino“ von Auber mit 2 Aufführungen; an Balleten „Die Bienen“ von Ambroglo (4 Mal), die „Sylphide“ von Taglioni (2 Mal), „Die Weiberkur“ von Mazilier (4 Mal) und „Die Polka vor Gericht“ von Bienrich (3 Mal). So sehr wir im Allgemeinen der Wiederhervorsuchung älterer Dichtungen unsere Anerkennung zollen, so müssen wir es doch beklagen, daß man dabei die Ausmerksamkeit nicht lieber auf Produkte verkannter, als auf die überschätzter Dichter lenkt und auch hier der leichten Waare vor der schweren allzufehr den Vorzug einräumt. Auch können wir es nicht gutheißen, wenn die Auffrischung des Alten mit einem Verkommenlassen des Neuen erkauft wird.

Das übrige Repertoir bewegt sich mit geringen Modifikationen um dieselben Dichter und Dichtungen, welche dasselbe seit Jahren ausgemacht haben. Den Klassikern ist dabei im Allgemeinen nach Gebühr Rechnung getragen; insbesondere sind Shakespeare, Schiller und Goethe geziemend bedacht worden. Dürftiger sind Calderon, Lessing und die französischen Klassiker vertreten. Kleist ist abermals ganz unberücksichtigt geblieben. Weit mehr als die Autoren der Vergangenheit haben sich indessen die Notabilitäten der Gegenwart über Vernachlässigung zu beklagen. Dichter wie Gutzkow, Laube, Freytag u. A. sind im Vergleiche mit solchen, welche dem oberflächlichen Unterhaltungsbedürfniß fröhnen, doch gar zu stiefmütterlich behandelt; Hebbel und Otto Ludwig sind ganz unbeachtet geblieben, und auch mit einer Vorführung Tempeltey's, Nißl's, J. G. Fischer's und den neuesten Arbeiten von Brachvogel, Mosenthal, Mautner ꝛc. ist kein Versuch gemacht worden.

Nach den Namen der Dichter geordnet gestaltet sich das Repertoir des recitirenden Drama's (mit Einschluß der Novitäten und Reprisen) folgendermaßen.

Schiller 16 Mal mit 10 Stücken („Kabale und Liebe“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Das Lied von der Glocke“, „Turandot“, „Demetrius“, „Wallenstein's Lager“, „Die Räuber“, „Maria Stuart“, „Don Karlos“, „Wilhelm Tell“);

Shakespeare 14 Mal mit 10 Stücken („Der Kaufmann von Venedig“, „Was Ihr wollt“, „Viel Lärm um Nichts“, „Ein Sommernachtstraum“, „Hamlet“, „Ein Wintermärchen“, „Romeo und Julie“, „Macbeth“, „Die Zähmung der Widerspänstigen“, „Die Komödie der Irrungen“);

Goethe 10 Mal mit 5 Stücken („Die Geschwister“, „Götz von Berlichingen“, „Egmont“, „Iphigenia auf Tauris“, „Faust“);

Benedix 9 Mal mit 6 Stücken („Der Vetter“, „Das Gefängniß“, „Gegenüber“, „Die Hochzeitsreise“, „Der Störefried“, „Doktor Wespe“);

Birch-Pfeiffer 8 Mal mit 3 Stücken („Die Waise aus Lowood“, „Die Grille“, „Mutter und Sohn“);

Schleich 8 Mal mit 4 Stücken („Anfässig“, „Die letzte Hexe“, „Bürger und Junker“, „Bad Schwindelheim“);

Görner 8 Mal mit 4 Stücken („Pfingsten! denk an Pfingsten!“, „Englisch“, „Ein glücklicher Familienvater“, „Auf Rosen“);

Raupach 6 Mal mit 2 Stücken („Die Royalisten“, „Die Lebensmüden“);

Hermann Schmid 5 Mal mit 2 Stücken („Kolumbus“, „Theuerdank“);

Gutzkow 5 Mai mit 4 Stücken („Werner“, „Der Königslieutenant“, „Das Urbild des Tartüffe“, „Zopf und Schwert“);

Kobell 5 Mal mit 3 Stücken („Drei Freier“, „Der Roaga“, „Der Rauber“);

Töpfer 5 Mal mit 2 Stücken („Der beste Ton“, „Rosenmüller und Finke“);

Redwitz 4 Mal mit 2 Stücken („Philippine Welser“, „Der Zunftmeister von Nürnberg“.

3 Vorstellungen haben erlebt: Blum, Kotzebue, Grillparzer („Medea“ und „Sappho“), Nestroy,

Fürbringer, Adolphi, Raimund, Albini, Schneider, Plötz, Hahn.

Zu zwei Vorstellungen brachten es: Goldoni, Lessing („Emilia Galotti“ und „Minna von Barnhelm“), Seidl, Hertz, Meyr, Baumann, Laube, Freytag, Elsholz, Cumberland, Putlitz, Bauernfeld, Carl, Christen, Wilhelmi, Lang, Ille, Hackländer, Berg und Kalisch.

Nur 1 Vorstellung haben erfahren: Calderon, („Das öffentliche Geheimniß“), Molière („Der Geizige“), Sophokles („Antigone“), Moreto („Donna Diana“), Geibel, Mosenthal, Wolf, Heyse, Keller, Grandjean, Pohl, Kaiser, Herzenskron, Feldmann. Horn, Berger u. a. m.

Außer diesen gingen noch eine nicht geringe Anzahl moderner Franzosen über die Bretter, worunter am stärksten Scribe (9 Mal mit 6 Stücken) vertreten war.

Von den sämmtlichen 140 Dramen gehören 21 dem Trauerspiel, 23 dem Schauspiel und die übrigen 96 dem Lustspiel und der Kategorie der Possen, Bluetten, Vaudevillen ꝛc. an. 67 derselben sind solche, welche den Abend nicht füllen.

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik in Mähren.

Aus Anlaß der Velehrad-Feier.

pp. — Die kirchliche Feier in Velehrad, woselbst heuer das tausendjährige Fest der Einführung des Christenthums in Mähren begangen worden ist, hat größtentheils ihr Ende erreicht. Wenn auch die Festlichkeiten und Wallfahrten nach dem ersten mährischen Bischofsitze noch im Laufe dieses Jahres ununterbrochen fortdauern werden, so beschränkten sich die eigentlichen Festtage doch nur auf die Zeit vom 4. bis 12. Juli. Die Leitung der während dieser Tage sowohl Vor- als Nachmittags aufgeführten Kirchenmusikwerke war Hrn. J. Beranek aus Wien anvertraut. Bei der Mitwirkung betheiligten sich mehrere Sängerinnen aus Wien, ferner hauptsächlich Musiker und Dilettanten aus Mähren und der Umgebung von Velehrad. Die Blasinstrumente des Orchesters wurden von den Mitgliedern des abgebrannten Treumann-Theaters übernommen. Kurz vor dem Feste hat der Dirigent des Jubelfestes in einem vom 15. Juni d. J. datirten Aufrufe seine Landsleute zur musikalischen, theils instrumentalen, theils gesanglichen Mitwirkung eingeladen und gleichzeitig unterstützende Theilnehmer des Festes gebeten, zur Bestreitung der Kosten für mittellose Musiker milde Beiträge einzusenden.

Unter den aufgeführten Kirchenkompositionen sind zu erwähnen eine Messe in C von Beranek unter dem Titel: „Cyrills-Messe“, ferner die Messe von Mozart in C Nr. 5, jene von Witasek in B, die Haydn'sche Nelson- und Theresienmesse, letztere unter der Direktion des Hrn. Egger, Chorregenten zu St. Augustin in Wien, endlich die Beethoven'sche C-Messe. Die Einlagen, Vespern, Litaneien und Pangelingua waren von verschiedenen Komponisten. Es liegt nicht in der Absicht des Berichterstatters, die musikalischen Aufführungen einer kritischen Beurtheilung zu unterziehen; es sollen nur jene Wahrnehmungen mitgetheilt werden, welche in musikalischer Beziehung bei diesem Anlasse überhaupt in die Augen gefallen sind, um vielleicht Manches festzustellen, was im Interesse der Kunst wünschenswerth, was zur Abstellung von Mängeln und Gebrechen, und was zur Hebung der Kirchenmusik im Allgemeinen in Mähren nothwendig wäre.

Abgesehen von der Velehrad-Feier, bei welcher die Zahl der mitwirkenden Musiker eine bedeutende gewesen sein soll, läßt sich die Wahrnehmung nicht bestreiten, daß für Kirchenmusik in Mähren sehr wenig gethan wird, und daß diese mehr und mehr in Verfall geräth. Die Besoldungen der Chordirigenten sind bei den gegenwärtigen Lebensbedürfnissen zu gering und stehen in keinem richtigen Verhältnisse zu den Verpflichtungen derselben, selbst wenn auch auf die ihnen gebotenen oder sonst zur Verfügung stehenden Nebenverdienste Bedacht genommen wird. Das außer dem Dirigenten noch besoldete Chorpersonale beschränkt sich größtentheils nur auf den Organisten, einige Choralisten und die Sängerknaben, das übrige Personale, namentlich die Harmonie-Musik muß der Dirigent entweder aus eigenen Mitteln honoriren, wenn die hiezu bestimmten Fonde nicht ausreichen, oder er muß Dilettanten zum Besuche des Chors zu gewinnen suchen. Die Leitung der Kirchenmusik auf dem Lande befindet sich in den Händen der Schullehrer, deren Thätigkeit größtentheils ihrem eigentlichen Berufe, dem Schulunterrichte, mitunter, um den Lebensunterhalt zu decken, auch dem Privatunterrichte zugewendet ist. Man kann daher nicht erwarten, daß die Lehrer an den Landschulen, welche in der Regel die Bahn ihres Wirkungskreises mit mangel-

haften musikalischen Kenntnissen betreten, sich weiter in der Musik auszubilden und zu vervollkommnen suchen; es gebricht ihnen an der hiezu erforderlichen Zeit und auch an Anregung. Der Lohn für musikalische Leistungen ist auf dem Lande noch geringer als in der Stadt, und es ist daher nicht zu wundern, daß man im Allgemeinen zumeist schlechte und nur in seltenen Fällen halb erträgliche Kirchenmusik zu hören bekommt.

Die Eitelkeit vieler Dirigenten und Landschulmeister läßt es nicht zu, sich bei Musikproduktionen in der Kirche mit leichtgehaltenen und kirchlich angemessenen Kompositionen zu begnügen, wie sie die neuere musikalische Literatur zum Nutzen und Gebrauche der Landkirchen, welche nur wenige Mittel zur würdigen Aufführung größerer Tonwerke besitzen, im reichlichen Maße und den Bedürfnissen entsprechend hervorgerufen hat. Wie soll aber durch Verstümmelung und durch die schlechte Aufführung von Meisterwerken, durch Verunreinigung des Kirchlichen mit profaner Musik die Andacht gehoben werden; wie soll eine solche musikalische Aufführung, entweder verstümmelt oder entrückt den kirchlichen Tonweisen, die Gemüther erbauen und anziehen und einen sittigenden Einfluß auf das Volk ausüben? Unter diesen Umständen scheint wohl der Zweck der Kirchenmusik nicht erfüllt und daher der Wunsch berechtigt, auf die Abstellung dieser vielen Uebelstände hinzuwirken.

Die Musikbildungsanstalten in Mähren sind nur Privatanstalten; die wenigen Musikvereine, die es sich zur Aufgabe machen, junge Leute in der Musik zu bilden, beschränken den Unterricht größtentheils nur auf den Gesang, und es ist nach den wenigen Geldmitteln, die den Vereinen zu Gebote stehen, nicht zu erwarten, daß so bald eine allen Anforderungen entsprechende Musikschule in's Leben tritt. Hierlandes hat daher der angehende Musiker seiten die Gelegenheit, sich zu einem tüchtigen Chordirigenten oder Organisten auszubilden. Aus der Fremde werden gewiß nur ausnahmsweise geeignete Personen zu den einträglicheren Musikbedienstungen herbeigezogen. Bei der Besetzung von solchen Stellen wird weniger auf musikalische Befähigung und Ausbildung, als auf andere Verdienste gesehen, gewöhnlich werden die besser dotirten Posten jenen Personen verliehen, die bei der Kirchenmusik sich schon längere Zeit verwendeten und sich gewissermaßen eine Anwartschaft auf die Vorrückung erworben haben.

An den Lehrerbildungsanstalten, aus denen die künftigen Schullehrer und Leiter der Kirchenmusik auf dem Lande hervorgehen, sind die Zöglinge bezüglich des Musikunterrichtes an die am Orte der Anstalt befindlichen Gesang- und Generalbaßlehrer gewiesen. Wenn nun auch im Allgemeinen zur Aufnahme in den Präparandenkurs der Nachweis über musikalische Vorkenntnisse gefordert wird, und in der Regel nur jenen Kandidaten der Eintritt in den pädagogischen Kurs zu gestatten ist, welche sich über eine genügende Vorbildung in der Musik auszuweisen können, so sind doch Ausnahmen zulässig und es werden auch Zöglinge ohne musikalische Vorkenntnisse aufgenommen.

Daß jedoch an den Lehrerbildungsanstalten, was die Ausbildung und Vervollkommnung in der Musik betrifft, wenig geleistet wird und nach den bestehenden Einrichtungen derselben auch nur wenig geleistet werden kann, ist eine nicht zu leugnende Thatsache.

Die Anlage zur Musik ist gewiß im mährischen Volke weit verbreitet, und es bedürfte nur geringer Anregung, um musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten allgemein zu verbreiten. Zur Ausbildung der Kirchenmusik jedoch in dem erwünschten Maße, zur Beseitigung des vielen Ungehörigen und Unpassenden auf dem Gebiete dieses Kunstzweiges gehört mehr, als die gegenwärtig bestehenden Musikvereine und Anstalten zu leisten im Stande sind; es gehören zur Erreichung dieses schönen Zieles Unterstützungen, deren Herbeischaffung in einem Lande mit dem Sitze eines der reichsten Erzbisthümer, mit dem Sitze einer reichbegüterten geistlichen Körperschaft, „dem stets getreuen Metropolitankapitel des Erzstiftes Olmütz", doch wohl nicht außer dem Bereich der Möglichkeit liegt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16. — 20. August: „Don Karlos". — „Das Lied von der Glocke" und „Der Winkelschreiber". — „Götz von Berlichingen". — „Emilia Galotti". — „Ein Attaché" (Graf Prachs: Hr. Mittell aus Berlin a. G.)

Die erste Woche nach der Wiedereröffnung hat den zahlreichen Fremden, welche gegenwärtig die Kaiserstadt besuchen, ein fast ausschließlich klassisches Repertoir gezeigt. Lessing, Goethe und Schiller (2 Mal) wechselten miteinander ab, und von letzterem Dichter folgt überdies heute „Kabale und Liebe". Das ist wahrlich genug des Guten in acht Tagen! Hoffentlich ist das Fremdenpublikum auch mit der Darstellung dieser vielen Herrlichkeiten im Ganzen zufrieden gewesen. Mit

dem Zusammenspiel konnte man es gewiß sein, und im Einzelnen hat gewiß jeder seine Schuldigkeit gethan, wenn auch nur die wenigsten Schauspieler mit den Gebilden der Dichter auf annähernd gleicher Höhe stehen.

G. — Im „Attaché“ eröffnete Hr. Mittell vom Friedrich-Wilhelmstädter Theater in Berlin ein Gastspiel als Prachs. Für einen Debütanten ist gerade diese Rolle namentlich dadurch nicht ohne Gefahren, daß er noch im letzten Rest eines nicht ganz zurechnungsfähigen Zustandes seine Antrittsscene abspielen muß. Selbst Hrn. Sonnenthal wollte die goldene Mitte nicht gleich bei den ersten Vorstellungen gelingen, freilich wegen zu großer Vorsicht; Hr. Mittell kam davon weit ab, — wegen zu geringer Vorsicht. Durch sein „umnebeltes Hirn“ kamen auch Arme und Beine bedeutend mehr aus dem Gleichgewicht, als man dies auf dem Burgtheater zu sehen gewohnt ist und erwartet. Der Gesandte hätte mehr als hinreichenden Grund zum Erstaunen gehabt, wenn ihm sein Attaché in einem solchen Zustande in den Lauf gekommen wäre. Sobald jedoch diese heikle Scene vorüber war, kam der Gast in's Fahrwasser. Obwohl auch jetzt noch besonders in Körperhaltung und Gestikulation, ja hin und wieder selbst in der Betonung jene Gezierthheit sich bemerkbar machte, die sonst nur den Provinzler kennzeichnet, so ließ doch die Gewandtheit und Lebendigkeit der Konversation, und die richtige Pointirung, wenn auch nicht eine feine Nüancirung, den verständigen Darsteller vermuthen. Die Elegance der Tournüre läßt sich wohl bei gutem Willen noch als erreichbar voraussetzen. Bezüglich der Maske glauben wir Hrn. Mittell aufmerksam machen zu müssen, daß Graf Prachs wohl ein Lebemann, aber kein Geck ist. *)

Als Baronin Scharpf ließ sich Frl. Bognar die Gelegenheit nicht entgehen, zu zeigen, wie denkende Künstler auch aus kleinen Rollen Beachtenswerthes zu schaffen verstehen. Während sie dem Baron gegenüber ihre geistige Ueberlegenheit über ihn möglichst markirte, erhöhte sie durch diesen Kontrast nicht nur die komische Wirkung jenes, sondern verhüllte dadurch auch — und das ist noch wichtiger — die Anstößigkeit ihres Verhältnisses zu Mazeray. — Für Hrn. Beckmann haben die Ferienwochen wieder ein neues Extempore gereift.

*) Hr. Mittell ist uns als einstiges Mitglied der Carl-Gesellschaft in guter Erinnerung und ein Engagement an der Burg vor zwölf Jahren wäre vielleicht ersprießlich gewesen. A. d. R.

Operntheater.

14. — 20. August: „Die Jüdin“. — „Monte Christo“. — „Die Hugenotten“. — „Robert der Teufel“. — „Satanella“. — „Alessandro Stradella“. — „Lohengrin“. — Gäste: Fr. Fabbri-Mulder: Alice, Hr. Wachtel: Raoul, Stradella.

Wer die materielle Prachtentfaltung einer eben so klangreichen als starken Tenorstimme gerne hört, der mag sich jetzt an Hrn. Wachtel's Leistungen satt hören. An und für sich ist es allerdings ein Genuß, wieder einmal eine Stimme zu hören, die frei und leicht, in vollem Kraftbewußtsein der Kehle entgleitet, ohne Hinderniß, wie ohne Unart, ohne Beigeschmack von Gurgel-, Nasen- oder Gaumenlauten, ohne Tremolo, ohne Vorschlag, ohne Hauchlaut, und nicht etwa nur durch das Herausschleudern einiger hohen c, cis, d glänzend, sondern namentlich durch das breite, volle Ausströmen in der mittelhohen Lage wahrhaft erquickend. Schade, daß solche Himmelsgabe mitunter durch Intonationsschwankungen beeinträchtigt, und, in dramatischer Beziehung, nur durch einen Eifer von oft zweifelhafter Wirkung unterstützt wird. Es gibt Sänger, die weniger spielen, aber zum mindesten nichts verderben; Hr. Wachtel will es besser machen und verdirbt nicht selten den wohlthuenden Eindruck seines Gesanges durch sprungweises Eingreifen, hastige Bewegungen und durch ein momentanes Feuer, dem man aber nie recht glauben kann, daß es der innersten Seele entsprossen sei. So war namentlich Hrn. Wachtel's Raoul eine Leistung von überwältigendem Sangeswohllaut, im Spiele aber um so weniger genügend, je mehr der Sänger sich dazu anstrengte.

Mit überraschendem dramatischen Ausdruck und auch theilweise besserer Stimmdisposition als sonst sang Frl. Krauß die Valentine. Hr. Mayerhofer wird mit jeder Wiederholung ein vorzüglicherer St. Bris. Die übrige Besetzung ist hinlänglich bekannt. Eben so die fadenscheinige Ausstattung und die überall nachlässige, zum Theil völlig sinnlose Scenirung.

Am 20. kam wieder einmal „Lohengrin“ zur Aufführung und wurde wie immer mit jener Mischung von Staunen und Interesse, von Ermüdung und Theilnahme aufgenommen, wie sie die Wagner'schen Opern auf die meisten Zuhörer zu erzeugen pflegen. Hr. Walter sang viele Stellen aus der Partie des Lohengrin mit sehr schönem, wahrhaft rührendem Ausdruck, der rein menschliche Theil der Rolle findet in ihm einen entsprechenden Repräsentanten. Fr. Dustmann, obschon nicht sonderlich disponirt, singt und spielt doch die

Elsa mit bewährter Meisterschaft. Frl. Destinn gab die Ortrud um so viel besser, als sie sich sorgsamer mäßigte. Hr. Hrabanek singt den Telramund mit kräftigem Ausdruck und spielt auch mehr als sonst. Hr. Mayerhofer endlich trägt die königlichen Recitative sehr gut vor und singt auch das Gebet im ersten Akte mit künstlerischer Weihe und schöner Methode. Das Ensemble schwankte einige Male im ersten Akt.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Eberhard im Bart". Historisches Schauspiel von Heinrich Rustige.

✝ Die Menschenkinder sind selten, die den Kuß zweier Musen zugleich empfingen! Seit dem liebenswürdigen Maler Müller hat wohl kein Schriftsteller von Begabung historische Gemälde ausgestellt, kein Maler von Bedeutung historische Tragödien drucken lassen. Von Heinrich Rustige werden wir demnächst ein vielbewundertes Bild in Wien zu sehen bekommen, während uns ein neues künftiges Schauspiel „Eberhart im Bart" — erschienen in demselben Verlag, der Rustige's frühere Dramen: „Ludwig der Baier" und „Filippo Lippi" publicirte — zur Beurtheilung vorliegt.

Der Leser dürfte, wie wir selbst, bevor er sein Aulliz in die gehörigen kritischen Falten legt, sich einem unabweislichen Behagen an der Frische und jugendlichen Fröhlichkeit des Verfassers hingeben. Was uns in dem freundnachbarlichen Dichter Viktor Scheffel so innig anmuthet, die burschikose Lebensfrische und doch tief empfindsame Natur — davon finden wir einen guten Theil bei Heinrich Rustige wieder. Sie kann sich aber bei Scheffel im Roman, im heiteren poetischen Epos ungezwungen gehen lassen; in dem patriotischen Drama muß sie sich hie und da zu sehr ernsten Gesichtern zwingen. Das gelingt ihr schlecht. Der ernste Graf Eberhard, die liebendleidende Gräfin Elisabeth, der zum Tod geführte Graf Heinrich sehen wie anständige Modelle aus an der Seite der frischen lebendigen Gestalten, die eigentlich nur Episoden des Dramas bildren. Wo Rustige in's Genre fällt, da wird er Meister. Der Vogt von Mömpelgard, die drei unbändigen Schufte in der Umgebung des jüngeren Eberhard sind wie mit dem Pinsel Teniers' oder Bamborria's gemalt, während die Helden so dünngliedrig und lackfarbig aussehen wie aus der modernsten Düsseldorfer Schule. Eine eigentliche Entwicklung hat das Drama nicht. Es sind Erlebnisse, Bilder aus dem Leben des wackeren Schwabrn Eberhard, den wir durch Schiller und Uhland bereits auf vortheilhafterr Weise kennen; ein warmer patriotischer Hauch durchweht das Werkchen, und wenn man es gelesrn hat und aus der Hand legt, so fühlt man sich nicht an das Buch gefesselt — aber an den Dichter.

Rachel Felix. Von Paul Lindau. Düsseldorf, Stahl'sche Buchdruckerei. 1863.

G. — Eine kleine Broschüre, welche eine Biographie der berühmten Rachel sein soll. Da sie aber blos aus Feuilleton-Artikeln zusammengelragen scheint, so enthält sie, wie dies in solchen nicht gut anders möglich, wahl bloß Beiträge zu einer Biographie, die sich übrigens ganz angenehm lesen. Mit dieser oben angenommenen Entstehungsart läßt sich auch das erste Kapitel entschuldigen, das den vielversprechenden Titel: „Die Künstlerin und die Tragödie" führt, und manches recht nette Aperçu enthält, sich aber, wahrscheinlich mit Rücksicht auf diese Pointen, das Anstehen einer Art von Abhandlung über die klassische Tragödie geben möchte, was entschieden weit über das Ziel geschossen wäre. Ein kleiner Beisatz zum Titel hätte diesem den Charakter der Prätenstion genommen und damit den Grund zu Angriffen darauf.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunschweig.** (Gastspiele.) Die ersten Wochen nach den Ferien sind für uns gewöhnlich durch Gastspiele belebt. So auch in diesem Jahre. Im Schauspiel gastirte Frl. Meindl aus München, ohne jedoch zu dem beabsichtigten Zwrcke eines Engagements zu kommen. Sie trat als Valentine in Freytag's inlressantem Schauspiele und als Eglantine in drm für uns neuen Maulner'schen Drama auf, und zeigte sich als denkende und routinirte Darstellerin, welche jedoch hier keine Lücke ausfüllen könnte, da sie eine etwas einseilig ernste, wir möchten sagen düstere Richtung hat, während wir einer jugendlichen Salandame bedürfen. — In der Oper traten die beiden Tenoristen Hr. Ander aus Brünn und Hr. Savoni aus Olmütz auf. Ersterer trug den Sieg des Engagements davon, wodurch das Personal zwar um eine Nummer, aber nicht um eine Gesangskraft vermehrt wurde. Hr. Ander hat bereits u. A. den Robert, den Raoul und den Arnold im „Tell" gesungen, Partien, welche Kraft und Ausdauer verlangen, also Eigenschaften, deren sich der neue Tenorist nicht rühmen kann. Für das Fach der Koloraturſängerin, welches seit einigen Jahren hier fortwährend Schwierigkeilen findet, gastirt Frl. Frankenberg aus Riga, eine mit sehr guten Mitteln ausgestattete, aber nicht besonders gut geschulte Sängerin, welcher namentlich das leidige Tremolircn zur böſen Angewohnheit geworden ist. — Endlich ist noch das Debül des neuen Balletmeisters Hrn. Hrbin aus Paris (zuletzt in Leipzig) zu melden, welches allgemeinen Beifall fand.

W. K. **Brünn.** (Gastspiele.) Um die gesunkene Theaterluſt in etwas zu wecken, versucht es die Theaterdirektion noch immer mit fremden Kräften, und so reicht ein Gast dem andern die Hand. Nach Hrn. Beck's und Fr. Grobecker's Erfolgen holte sich auch der Hofschauspieler Hr. Joseph Wagner seine Lorbeern aus Brünn. Der Künstler spielte in „Hamlet" und „Wilhelm Tell" seine bekannten und vielbesprachenen Glanzrollen vor einem vollen Hause und unter den ehrenvollsten Beifallsbezeugungen. Wirksamer als im „Hamlet", „diesem

nichtsthuenden Denker", trat seine schwungvolle feurige Deklamation in „Wilhelm Tell" hervor, in welcher Rolle Hr. Wagner besonders die Scene mit dem Apfelschuße in meisterhafter Weise spielte und einen wahren Triumph feierte. — Der Gast wurde von unserem Personale auf eine ziemlich befriedigende Weise unterstützt, die Scenirung war aber eine verfehlte und der Schluß auch noch geändert. Frl. Sena, Frl. Mekkenburg, zwei verdienstliche Mitglieder, spielten mit Fleiß, aber ohne Schwung. Hr. Burggraf und Hr. Herzfeld hätten sich mehr mäßigen sollen. — Gleich nach Hrn. Wagner erschien die preußische Hofschauspielerin Frl. Döllinger, deren Gastspiel zwei Wochen in Anspruch nahm, während welcher Zeit dieselbe an sieben Abenden und zwar in „Romeo und Julie", „Waise aus Lowood", „Don Karlos", „Die Bekenntnisse" und „Die Hochzeitsreise", „Egmont", „Ein Kind des Glücks" und „Eine Tochter des Südens" spielte. Das Publikum, welches bei den Gastspielen Beck's und Wagner's ungeachtet der drückenden Hitze das Haus stets füllte, hatte für Frl. Döllinger nicht jene Sympathien, welche der Dame einen materiellen Erfolg gesichert hätten, und die Künstlerin spielte vor leeren Bänken, aber doch mit großer Ausdauer. Als Eboli zeigte sich Frl. Döllinger als eine gewandte, denkende Schauspielerin, die in leidenschaftlichen Scenen, welche besonders zusagen, noch immer eine maßvolle Haltung und Klarheit in der Deklamation bewahrt. Dasselbe günstige Urtheil ist über ihre Jane Eyre, besonders was den Schluß des ersten Aktes anbelangt, zu fällen; während der Darstellung im letzten Akte etwas mehr innere Wärme nicht geschadet hätte. An zahlreichen Beifallsbezeugungen, wenn auch nur von spärlichen Zuschauern, fehlte es nicht. — Die Aufführung des „Don Karlos" von unserem Personale war eine ungenügende in jeder Beziehung. Die meisten Schauspieler wußten gar nicht, was sie sprachen, was auch nicht anders möglich ist, da monatelang kein besseres Stück zur Darstellung kommt. — In der Oper ist das Gastspiel des Hrn. Kreiči aus Lemberg zu verzeichnen, welcher als Luna in Verdi's „Troubadour" mit Erfolg debütirte. Der strebsame junge Sänger besitzt eine wohlklingende ausreichende Stimme und singt auch musikalisch korrekt, so daß bei fleißigem Studium und guten Vorbildern das Beste erwartet werden kann. Sonst wurde in dieser Oper wieder „losgelegt", daß man über das „Gehörkaltental" sich selbst bedauern muß. — Gegenwärtig spielt abermals ein Gast und zwar der Stuttgarter Hofschauspieler Hr. Grunert, welcher in „Kromwells Ende" vor ganz leerem Hause aufgetreten ist.

!! **Graz.** (Das erste steirische Sängerbundfest.) Zweiunddreißig steiermärkische Gesangvereine haben im vorigen Jahre einen Sängerbund gebildet, der nun in unserer Hauptstadt, man kann sagen beinahe vollzählig, sich zu seinem ersten großen Liederfeste zusammenfand. Der 15. und 16. August waren dem Feste geweiht. Die Vereine von Andritz, Bruck, Cilli, Deutschlandsberg, Eisenerz, Feldbach, Frohnleiten, Fürstenfeld, Gleisdorf, der Grazer Männergesangverein, der akademische Gesangverein in Graz, ferner die Vereine von Ilz, Judenburg, Knittelfeld, Leoben, Marburg, Mürzthal, Obenölz, Pettau, Radkersburg, Stainz, Uebelbach, Voitsberg, Windischgraz, dann Deputationen von den Vereinen zu Gonobitz, Hartberg, Leibnitz, Leoben (akademischer Verein), Murau, Trofaiach, nahmen als Bundesglieder, dann der Wiener Sängerbund, der Wiener Männergesangverein, die Linzer Liedertafel „Frohsinn", die Laibacher philharmonische Gesellschaft, die Oedenburger Liedertafel, durch Fahnendeputationen vertreten, die Sänger von Spital, Wolfsberg, Klagenfurt, Villach und Völkermarkt als Gäste an der Feier Theil. — Eine für 4—5000 Menschen berechnete, mit den Fahnen, Ortsbannern und Wahlsprüchen aller Vereine, mit Kränzen und Gewinden reich dekorirte Festhalle, versehen mit einer Tribüne für 6—800 Sänger, stand am großen Glacis. Im freien Raume um die Halle herum standen Zelte für jede Art von Comfort, der ganze Raum war eingeplankt. Auch die Stadt Graz war festlich geschmückt, zum Empfange der Sänger steckten alle Fenster voll Köpfe und aus vielen Fenstern flogen den Sängern Blumen zu. Das Festprogramm enthielt für den ersten Tag: Empfang der Sänger mit Ansprachen durch die Empfangsausschüsse, Sammlung der Vereine unter ihre Banner durch Abfingung der Wahlsprüche, Festzug, gemeinsames Diner in der Festhalle, Nachmittag Konzert, Abends Liedertafel; am zweiten Tage: Zusammenkunft der Sänger am Schloßberge, Frühstück am Hilmerteiche, Diner in der Halle, Nachmittag Konzert, Abends Liedertafel. Vor dem ersten Diner wurden die Begrüßungsansprachen, während beider Diners wurden zahlreiche, größtentheils politisch gefärbte Trinksprüche vorgebracht. Der Toast auf Se. Majestät den Kaiser wurde während des ersten Diners nach Frankfurt telegraphirt, und Tags darauf überbrachte der Stellvertreter des Statthalters das eingelangte Antworttelegramm. — Die Liedertafeln selbst können wir mit wenigen Worten abfertigen. Sie galten mehr dem Frohsinn als der Kunst. Die erste bot durch Lärm des sprechenden Publikums unhörbar gemachte Chöre, in der zweiten wechselten Gesangsvorträge einzelner Liedertafeln mit Instrumentalpiecen, ausgeführt von einer Regimentskapelle, ab. Den eigentlich künstlerischen Theil des ganzen Festes bildeten die Konzerte, deren erstes folgende Nummern brachte: 1. „Die Ehre Gottes" von Beethoven (sämmtliche Vereine); 2. „Abschied vom Wald" von Mendelssohn (Bruck und Leoben); 3. „Piratengesang" von Otto (Grazer akademischer Gesangverein); 4. „Heil Dir, mein Vaterland" von Schmölzer (sämmtliche Vereine); 5. „Eine Sommernacht" von Fr. Abt (Marburg); 6. „Sehnsucht nach den Bergen" von J. Schmölzer (Mürzthaler Sängerbund); 7. „Liederfreiheit" von Marschner (sämmtliche Vereine); 8. „Blümchen am Hag" von Storch (Cilli); 9. „Lob des Gesanges", Doppelchor von J. Neßer (Grazer Männergesangverein); 10. „Die Nacht" von Schubert (sämmtliche Vereine); 11. „Waldlied" von Mangold (Andritzer Liedertafel); 12. „Wir wollen Männer sein" von Becker (Feldbach, Fürstenfeld, Gleisdorf und Ilz); 13. „Des Deutschen Vaterland" von Reichardt (sämmtliche Vereine). — Die Nummern des zweiten Konzertes waren: 1. „Hymne", Chor mit Orchesterbegleitung, vom Herzog Ernst zu Sachsen-Koburg (sämmtliche Vereine mit der Militärkapelle); 2. „Waldeszauber" von Fr. Abt (Judenburg und Knittelfeld); 3. „Sturmbeschwörung" von Dürner (Marburg); 4. „Lorelei", Volkslied von Silcher, (sämmtliche Vereine); 5. „Blücher am Rhein" von Reißiger

(Bruck und Leoben); 6. „Schön Rohtraut“ von Veit (Cilli); 7. „Das deutsche Lied“ von Kalliwoda (sämmtliche Vereine); 8. „Zum Wald“ von Herbeck (Grazer Männergesangverein); 9. „Den Schönen Heil“ von Reithardt (Feldbach, Fürstenfeld, Gleisdorf und Ilz); 10. „Aennchen von Tharau“, Volkslied, (Grazer akademischer Gesangverein); 11. „Abschied vom Wald“ von Mendelssohn (sämmtliche Vereine); 12. „Wenn ich ein Vöglein wär'“, Volkslied von Schmölzer, (Mürzthaler Sängerbund); 13. „Alldeutschland“ von Fr. Abt (sämmtliche Vereine). Die Gesangschöre dirigirte Hr. J. Reßer, mit Ausnahme der von Hrn. Schmölzer componirten, die dieser selbst dirigirte. An Compositionen sind die Nummern 1, 2, 3, 4, 9, 10 des ersten und 1, 4, 7, 13 des zweiten Konzertes hervorzuheben. An Aufführungen trug die Palme des ganzen Festes der noch ganz junge Grazer akademische Gesangverein mit seinem „Piratengesang“ davon. Die Aufnahme dieser Nummer war stürmisch, der Chormeister Dr. Schlechta wurde oft gerufen, die Aufführung dieses Chores war aber auch vortrefflich. Zunächst zeichnete sich der Grazer Männergesangverein aus, an den sich noch der Cillier Verein, der Mürzthaler Sängerbund u. A. reihen. Das erste Konzert war von circa anderthalb tausend Hörern besucht, das zweite minder zahlreich. Noch ist nachzutragen, daß am 14. Abends die Uebergabe einer Fahne, welche einige Damen von Graz dem hiesigen Männergesangvereine spendeten, im Ritterſaale des Landhauses stattfand.

Kleine Chronik.

Die Aufführung des Collin'schen „Regulus“ in Bearbeitung von F. Wehl beim Turnfest in Leipzig hat sehr viel Beifall gefunden. Die Darsteller (Regulus: Hr. Stürmer) ernteten mehrfachen Hervorruf. Das Stück wurde in Leipzig zum ersten Male am 15. April 1805 gegeben.

Adolf Hesse, k. preußischer Musikdirektor in Breslau, einer der bedeutendsten Organisten und Orgel-Komponisten, ist am 5. d. M. nach längerer Krankheit gestorben. Er war in derselben Stadt am 30. August 1809 geboren.

In Baden-Baden sind in letzter Zeit drei französische Opern-Novitäten gegeben worden: „La fille de l'Orfèvre“, Text nach Uhland, Musik von Membrée, — „Le mari volage et jaloux“, Text nach Kotzebue, Musik von Rosenhain, und „Rahel“, dessen Text eine Episode aus dem dreißigjährigen Kriege ist, Musik von Litolff. Die deutsche (Karlsruher) Oper in Baden-Baden hat die Dult-Abert'sche Oper „König Enzio“ zur Aufführung gebracht, über welche sich die französischen Blätter sehr anerkennend aussprachen.

Eine Geschichte der Berliner Oper ist vom Hofrath Schneider in Berlin herausgegeben worden. Die letztere wurde von Friedrich dem Großen in's Leben gerufen und am 7. Dezember 1742 mit Graun's „Cäsar und Kleopatra“ eröffnet, wobei Graun am Klavier dirigirte.

Eine Opernschule in Paris beabsichtigt der neue Direktor der dortigen italienischen Oper zu errichten.

Das Programm des Münchner Musikfestes für die ersten zwei Tage ist folgendes: Sinfonia Eroica von Beethoven, das Oratorium „Israel in Egypten“ von Händel, erste Suite für Orchester von F. Lachner, achtstimmige Motette von Palestrina, Scene aus dem Oratorium „Tobias“ von Haydn, Präludium und Fuge für Orchester von Seb. Bach, Finale aus dem zweiten Akte der Oper „Idomeneus“ von Mozart, Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven, und die Ode auf den Cäcilientag von Händel.

Neue Musikalien im Verlage von J. André in Offenbach sind: 5 Duette für 2 Violinen von W. Speyer.

Lokales.

Im Burgtheater kommt Gutzkow's „Uriel Acosta“ am 31. August zur Wiederaufnahme. Das Stück ruht seit 1848. Die Besetzung ist folgende: Uriel: Hr. Wagner, de Silva: Hr. Förster, Manasse: Hr. La Roche, Ben Zohai: Hr. Gabillon, Ben Akiba: Hr. Lewinsky, de Santos: Hr. Franz, Judith: Frl. Bognar. — Am 3. September soll Eduard Devrient's „Treue Liebe“ wiedereinstudirt gegeben werden. Auf den 15. September ist endlich „Richard II.“ angesetzt.

Der „Zwischenakt“ belehrt uns mit kollegialer Gefälligkeit, daß Auber's Oper „Marco Spada“ nicht ad acta gelegt, sondern blos vom September auf den Dezember verschoben worden sei. Indem wir für diese freundliche Mittheilung unsern Dank aussprechen, erlauben wir uns zugleich die Bemerkung, daß im Operntheater ein derartiges Aufgeschobenen einem Aufgehoben ganz ausnehmend ähnlich zu sein pflegt.

Offenbach soll seine für das Hofoperntheater bestimmte Oper vollendet und die Partitur der Direktion bereits zugestellt haben. Sie führt den Titel: „Armgard, oder die Geister des Rheines“, große romantische Oper in drei Akten, Text von Ruitter, deutsch von A. v. Wolzogen.

Balfe hat dem Direktor Treumann eine neue komische Oper: „Der Teufel ist los“ übergeben, welche noch während des Winters zur Aufführung gelangen wird.

Das Carltheater ist am 19. d. M. — in einem Zeitraum von drei Jahren vom dritten Direktor — unter Treumann's Direktion wieder eröffnet worden. Der Gelegenheit selbst war ein von A. Langer verfaßter Prolog gewidmet, den Hr. Treumann sprach. Diesem folgten das Lustspiel „Zwei Ehen“ und die Operette „Flotte Bursche“. Der Direktor und das Personale, unter diesem auch Frl. Marek, wurden vom Publikum mit stürmischem Beifall empfangen. Gestern ist daselbst Hr. Matras als engagirtes Mitglied aufgetreten.

Im Thaliatheater gastirt seit einigen Tagen der vom Renz'schen Zirkus bekannte Kautschukmann Petropolis in Gemeinschaft mit dem Spanier Antonio.

Briefkasten. 16. — 22. August. F. in Prag, I und R. in Stuttgart, A. G. in Braunschweig: Erhalten. — P in München, pp. in Olmütz und H in Graz: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 35. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 30. August 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Kritische Rundschau. — Gutzkow als Dramatiker. I. — Berichte aus Kopenhagen, München (Schluß), und Prag. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Gastspiel, Repertoir), An der Wien („Aurora's Geheimniß*). — Neue Erscheinungen (Weißmann). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Mannheim, Olmütz, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Kritische Rundschau.

Streiflichte auf die beginnende Saison. — Andeutungen über „Versäumtes".

7. — Wir stehen an der Schwelle der Jahreszeit, die den künstlerischen Strömungen günstiger ist, als es die Wonnemonate der Natur zu sein vermögen. Was wird der Herbst, was wird der Winter Künstlerisches bringen? Wer diese Frage stellt, der fragt gewiß zunächst auch weiter: wie steht es mit der künstlerischen Produktivität? Darauf ist allerdings die Antwort keine glänzende: auf welchem Gebiete wir uns umsehen, welche Spezialitäten der Poesie, der Musik, der bildenden Künste wir durchforschen, — überall begegnen wir achtbaren Talenten, deren Streben alles Anrecht auf Unterstützung, Pflege und Förderung hat, nirgends aber ragt eine Begabung hervor, die sich selber Bahn macht und, begeistert und begeisternd, die Besseren und die Besten unwiderstehlich mit sich fortreißt. Unsere Gegenwart gebiert vielerlei auseinandergehende Bestrebungen, welche sich zur Geltung bringen, welche Lärm machen wollen und diesen Zweck mitunter auch erreichen, — keine Größe aber, vor der sich die immer lebendigere Skepsis beugen müßte.

Demungeachtet geht speziell durch Oesterreich gerade jetzt ein starker künstlerischer Zug. Versäumtes nachholen ist jetzt das höchst bedeutungsvolle Losungswort für Oesterreich in Kunst und Politik. Faßt man dies Wort in seinem vollen Werthe auf, so ist wohl in der Kunst auch ohne große weltbewegende Produktionskraft viel und Wichtiges zu thun. Ein weites, vielgestaltiges Gebiet steht jetzt den restaurirenden und schaffenden Bestrebungen offen, und schon beginnt es sich nach vielen Richtungen zu regen und jene Förderung der Kunst beginnt in Oesterreich zu wirken, die man in früherer Zeit so schmerzlich da vermißte, wo sie gerade oft am meisten nothgethan. Aller Orten in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft werden Anfänge gemacht, Institute in's Leben gerufen oder reformirt, den Schätzen der Vergangenheit und den Strömungen der Gegenwart Raum und Licht und Förderung und Pflege zuerkannt. Möchte doch aller Orten auch mit richtiger Einsicht dabei verfahren werden!

Das eigentliche Nachholen des Versäumten wird immer hauptsächlich von der Kräftigung und vernunftgemäßen Organisirung der künstlerischen Institute ausgehen müssen — seien es nun Staats- oder Kommunal-Museen, subventionirte Schauspielhäuser oder „monumentale" Privatschulanstalten. Häuser bauen, wenn auch noch so prachtvoll und noch so — langsam, ist hier nicht genug, man muß auch dem, was man darin betrieben wissen will, eine künstlerische Grundlage geben. Das ist nun wohl eine elementare Wahrheit aus dem künstlerischen A-B-C-Buch, — wir wollen sie aber doch gesagt und wiederholt haben, zum Gebrauche für

das neue Opernhaus, wie für das künftige Konservatorium.

Beide Institute werden erst noch lernen müssen, der Vergangenheit und der Gegenwart in ernster Weise Rechnung tragen. Das Konservatorium freilich konservirt so manches Alte mit seltener Ausdauer — um so weniger aber vermag es unter den vorhandenen Umständen neue frische Blüthen zu treiben. Und ein neues Haus allein ist keine genügende Abhilfe gegen eingerostete Verwaltungsschäden, an denen die einzelnen Personen möglicherweise keine Schuld tragen, von denen aber einzelne Personen sich doch endlich emanzipiren könnten. Die Opernverwaltung ihrerseits versucht es zwar, mit einer Pflanzschule von Opern- und Ballettkräften der Sänger- und Tänzernoth wenigstens vorbereitend entgegenzuwirken; allein, nach welchen Grundsätzen selbst diese Versuche betrieben werden, weiß man nicht, mit welchem Erfolge, wird sich erst zeigen, und mittlerweile beweist man im Operntheater weniger Verständniß als je für Alles, was zur Pflege der älteren Werke und zur Förderung der neueren von einem achtunggebietenden Kunstinstitute zu verlangen wäre. Wir wenigstens haben uns noch nicht überreden lassen, daß die nach jahrelangem Harren endlich erfolgende Einstudirung einer Gluck'schen Oper uns für das entschädigen solle, was dem Repertoir von den Werken Mozart's, Cherubini's, Spontini's, Boieldieu's, Méhul's u. v. A. fehlt, ganz abgesehen von der weihe- und sorglosen Art wie das wenige Gute gegeben wird. Und das Faktum, daß man sich die ganze verflossene Saison hindurch vergeblich bemüht hat, „Tristan und Isolde" dem rebellischen Gedächtnisse der Sänger einzuprägen, ist uns keineswegs Bürge für die einsichtsvolle Berücksichtigung der neueren Opernliteratur.

Ohne aber diese beiden Bedingungen zu erfüllen, wird kein Kunstinstitut jemals mit Ehren bestehen und diesen Namen verdienen. An den Ueberlieferungen einer produktiven Vorzeit und an den Bestrebungen der Gegenwart hängt das Gedeihen jedes Kunstinstitutes. Die Schätze der Vergangenheit sind dem Künstler nothwendig, damit er lerne, was Styl ist, dem Publikum, damit es sein Urtheil kläre, seinen Geschmack bilde, seinen Sinn erweitere. Die Produktion der Lebenden aber, — so arm sie im Vergleich zur ewig blühenden Vergangenheit auch sein mag — ist der Lebensathem jeder künstlerischen Thätigkeit. Wo das Geniale allenthalben fehlt, gerade da muß aus dem mannigfaltig Achtungswerthen das Bessere mit liebevoller Sorglichkeit hervorgehoben werden, um frisches Blut in die Adern der Künstlerschaft zu bringen, auf daß nicht die Welt in's Zopfthum einseitig versinke. Auch wird da, wo ein richtiges Verständniß herrscht, die Pflege des mustergiltigen Alten mit der Pflege des relativ besseren Neuen immer Hand in Hand zu gehen wissen.

Die Kritik aber, wenn sie anders ihre Pflichten kennt, wird Allem freudig entgegenkommen, was zur Neugestaltung der künstlerischen Zustände gethan wird; und was zu thun übrig bleibt, was Einzelne oder was Institute zu thun unterlassen, das wird sie eifrig anzuregen haben, um auch ihrerseits der zeitgemäßen Pflicht genüge zu thun: Versäumtes nachzuholen.

Gutzkow als Dramatiker.

Von A. Dulk.

I.

(Dramatische Werke von K. Gutzkow. F. A. Brockhaus. 1862.)

Indem wir es übernehmen Gutzkow's dramatische Werke einer kritischen Revüe zu unterwerfen, halten wir uns an die jüngste von dem Verfasser veröffentlichte Gesammtausgabe. Wir werden die Widersprüche derselben mit früheren Ausgaben nur in dringenden Fällen berücksichtigen und auch auf die Ursachen und Zeitumstände, welche den einzelnen Werken theils ihre Richtung, theils ihren Erfolg gaben, nicht oder nur andeutend eingehen: es handelt sich für uns um kritische Konstatirung des Vorhandenen, um Schätzung des künstlerischen Werthes nur, den diese Bühnenstücke unsern Theatern zuführen, und wir wollen versuchen, obwohl sie mit der Ankündigung auftreten, zu bieten: „was nach Abstreifung des Flüchtigen und Vergänglichen übrig bleibt" *), unsererseits in ihnen das Flüchtige von dem Werthvolleren zu scheiden und vergängliches Bühnengut dem als lebenskräftig oder bleibender erachteten gegenüberzustellen. Dagegen sparen wir ein zusammenfassendes Urtheil über die Gesammtbedeutung Gutzkow's für unsere Bühne einem Schlußartikel auf.

Der besseren Uebersicht wegen wollen wir zuerst, so weit es die noch nicht vollständig erschienene Aus-

*) Vorrede der ersten Ausgabe von 1842, wiederholt in der Vorrede der neuen Ausgabe.

gabe erlaubt, die Lustspiele, sodann die Trauerspiele und endlich die Schauspiele besprechen.

„Der Königsleutnant". Lustspiel in 4 Aufzügen.

„Der Königsleutnant", zu Goethe's hundertjährigem Geburtstag geschrieben, ist ein Gelegenheitsstück im kühnsten Sinne des Wortes, denn es beruht auch ästhetisch genommen in Inhalt und Form wesentlich auf der guten Gelegenheit; künstlerischer Bau, sowie lebenswahre und konsequente Charakteristik sind den scenischen Effekten des Augenblicks gewichen, und wir haben statt einer innerlich sich entwickelnden dramatischen Schilderung nur ein großes scenisch geordnetes Genrebild vor uns, womit freilich ein Gelegenheitszweck wie der: den Heros vor einem bewundernden Publikum zu Schau und Applaus aufzustellen, unbestreitbar am einfachsten und am schnellsten erreicht werden konnte. Es läßt sich für den künstlerischen Eindruck dieses Ganzen daher etwa folgende Anschauung entwerfen. Ein jugendlicher Held in der idealen Maske der Schönheit, Poesie und Tugend, durch seinen Namen, durch einige Kunstabzeichen und durch die Aureole kenntlich gemacht als Wolfgang Goethe, steht in der Mitte eines effektvoll um ihn gruppirten Menschenkreises, dessen Figuren, theils durch tragischen, theils durch komischen, theils durch tragikomischen Ausdruck bewegt, stellenweise auch (episodisch) mit einander verknüpft, nur eine wesentliche Beschäftigung und eine wesentliche Richtung haben, durch welche sie zugleich untereinander und sämmtlich wiederum mit der Hauptperson verbunden werden, Theilnahme nämlich und wie von oben eingegebene Bewunderung für den Heldenknaben Wolfgang Goethe. Als einzige versteckte Ausnahme hievon macht sich ein hämischer und kriechender Professor Mittler bemerkbar.

Zu diesen Ausführungen veranlaßt uns zunächst die auffallend hochgestimmte Selbstkritik des Verfassers in der angehängten „Anmerkung", welche dem Publikum gegenüber die Verdienste der dramatischen Komposition wie folgt schildert, wobei wir uns einige Worte durch den Druck besonders hervorzuheben erlauben:

„Fragmente duldet die Bühne nicht. Es mußte ein so strikter Zusammenhang entweder herausgefühlt oder den Einzelheiten aufgedrungen werden, daß alle Fäden zu einem Gewebe zusammenschossen. Dies Geschäft war in dem Grade schwierig, daß Kritiker, die in ihrer Behaglichkeit nur fremdes Mühen und Schaffen einzuregistriren und zu verurtheilen haben, wohl die Sorge hätten mit in Anschlag bringen können, wie diese von Goethe selbst gegebenen Materialien zu verbinden und zum möglichst wahrscheinlichen Zusammenhang zu verquicken waren".

Wir unserseits wollen dem Verfasser die Schwierigkeit des „Geschäfts" auf sein Wort hin glauben; allein, wenn nun jene Verquickung kein ästhetisch befriedigendes Resultat zur Folge hatte, weder eine eigentlich dramatische, noch eine richtige, sondern vielmehr eine den Helden entstellende Schilderung: weß Dank und Anerkennung erwartet der Verfasser dann, und mit welchem Rechte, da doch nicht um jeden Preis ein Goethe auf den Präsentirbrettern stehen mußte? Wir unserseits begegnen dem Selbsturtheile des Verfassers mit der nun zu motivirenden Ansicht: daß das Lustspiel dramatische Entwickelung, künstlerische Charakterzeichnung, ästhetische Zucht und Wahrheit nicht besitze, daß vielmehr, was, von glücklicher Darstellung unterstützt, den Schein hievon annimmt, eine geschickte, aber in Wesenheit stylose und oft äußerst flüchtige Mosaikarbeit sei.

Doch wollen wir zunächst des Verfassers nicht minder auffallendes weiteres Urtheil über seine Charakteristik der Hauptperson des Lustspiels noch voranschicken. Gutzkow sagt über die Art und Weise der Theilnahme Wolfgangs an dem dargestellten Vorgang — die er selbst eine „gewagte Voraussetzung" nennt —: daß dies an sich harmlos, ohne Prätendirung der künftigen Bedeutsamkeit, ohne gesuchte Verherrlichung geschah, glaubt' ich dem naivsten Genius von der Welt schuldig zu sein und von ihm am ehesten verziehen zu erhalten" und versichert ferner, den Knaben Goethe „nur mit dem wirklichen, wenn auch immerhin ernsthaften Spielzeug seiner Kindheit, nicht mit den vorweggenommenen vollen Attributen seiner künftigen Herrlichkeit beschäftigt" dargestellt zu haben, indem er hinzufügt: „Dies — gewissen Berliner Naserümpfern auf die Frage: Ist denn hier auch ein würdiger Goethe zu finden?" Wir, nicht Berliner Naserümpfer, werden auch diese Frage unserseits bündig zu verneinen haben.

Das Verdienst dramatischer Erfindung, von dem Gutzkow in so hohem Tone spricht, beschränkt sich, gewöhnliche scenische Verknüpfungen ausgenommen, wesentlich auf die zwischen Wolfgang, Alcidor und Thorane durch eine gleiche Liebesneigung zu Belinden hergestellte Verbindung. Und auch diese, obwohl sie den einzigen dramatischen Knoten des Stückes bildet, wird erst im letzten Akte episodisch eingeführt durch ein un-

verständliches, unsinnig scheinendes Duell und durch des fast fünfzigjährigen Thorane nicht minder auffälliges freiwilliges Bekenntniß seiner Liebesgeschichte an den Knaben Goethe — während bis dahin das Lustspiel absolut jedes Fadens der Entwickelung entbehrt, und die augenblicklichen geschickt eingestreuten Zwischenfälle der Kriegsbewegungen und des Streites zwischen Rath Goethe und Thorane zwar in die an einander gereihten Scenen Abwechslung zu bringen, aber ein fortlaufendes Interesse keineswegs zu ersetzen vermögen. Auch diese Zwischenfälle übrigens fand der Autor in Goethe's „Wahrheit und Dichtung“ vor; nur hat er sie, wenigstens den letzteren, eben so sehr entstellt, wie er die sämmtlichen dort vorgefundenen Hauptcharaktere absichtlich und unabsichtlich leider zu Karrikaturen umgebildet hat.

Nach allen Seiten hin sind die inneren Verhältnisse des Dramas unmögliche und darum karrikirte.

Wolfgang Goethe zunächst, die geistige Spitze der aufgebauten Pyramide, ist, da die Schlacht von Bergen am 13. April 1759 geschah, ein Knabe von 9¾ Jahren! ... ein Alter, wie man zugeben wird, welches die letzten Schranken der möglichen Bühnenfiktion und noch mehr die Schranken der inneren Möglichkeit, der geistigen Potenz für eine Lustspielfigur im edlen Sinne überschreitet. Wir haben gut ungenau zählen und 10, 11, 12 Jahre daraus machen, die Verhältnisse werden um nichts zutreffender, denn es handelt sich hier um einen jungen Mann, der französische und deutsche Gedichte macht („Kleine Blumen, kleine Blätter u. s. w.“) wie sie Goethe im 19. Jahre gemacht haben mochte, und eine Prosa spricht, wie „Schüttle dich, Weit, in deinen Angeln, rase über die Länder hin, antikvergerrte Bellona ...“ oder sonst „pindarische Bilder“ ausführt; um einen jungen Mann, der Frau Seekatz „Schöne Frau“ anredet, von einer „Dame“ spricht, die er „anbetet“, seinen (Galanterie-) Degen ziehen will für seines Vaters Ehre, und zu dem sein Vater spricht: „Ich hoffe, daß du zu meinem alten Erziehungsplan zurückkehrst und die Gefahren einer hin- und hertastenden Seibstausbildung endlich einsehen lernst“ — um einen jungen Mann endlich, der den französischen Stadtgouverneur, als er Friedrich II. einen Egoisten nennt und wegen seiner Vorliebe für die französische Sprache auf Kosten der deutschen verachtet (!), belehrt: „Excellenz sind ungerecht (!). Die deutsche Sprache ist noch nicht reif, alles das zu sagen, was ein Mann von Geist in unserer Zeit sagen möchte“, und der seiner Mutter emphatisch zuruft: „Du liebevolles, treues, gutes Herz (!). Ja, wenn ich werde, was ich sein möchte, so hört es, ihr unsichtbaren Zeugen einer erträumten Zukunft, dann dank' ich es dem Herzen einer Mutter!“ .... Alles Handlungen, welche offenbar nicht eine „gewagte Voraussetzung“, sondern baare Unnatur für dieses Alter sind. Und damit kein Zweifel über diese Unnatur bleibe, erhebt sich aus diesem Niveau intellektueller Gemeinschaft schließlich das höhere Wesen Goethe's als dominirend, lösend, aus aller Verwirrung rettend hervor über den ganzen Kreis; denn nicht nur, daß der Vater ihm zum Danke verpflichtet wird für die Abwendung einer seine Ehre vernichtenden öffentlichen Beschimpfung, nicht nur daß Wolfgang in den politischen Besorgnissen die Maler und seine Mutter belehrt, beruhigt, dirigirt, und später die ganze Gesellschaft, seine Mutter miteingeschlossen, düpirt, indem er sie durch geistreiche Erfindung und glänzend improvisirte Verse („Immer leise, immer leise, immer nach der Geister Weise“) zu seiner Bequemlichkeit „hinausfegt“ aus dem Zimmer; sondern er ist es auch, der zuletzt, indem er sich selbst (seine Liebe) besiegt, in dem alten französischen Liebhaber Graf Thorane das rechte tiefste Herz erweckt, „den ästhetischen und moralischen Schluß und die Hand der Götter selbst“ herbeiholt, und die Versöhnung verirrter Lebenswege, sowie durch den ganzen Kreis Liebe, Glück und Freude schafft.

Doch bei alledem soll auch das „kleine Kind“, wie ihn der Franzose einmal nennt, nicht von uns vergessen werden, und darum sehen wir denselben Heiden wiederum Kinderstreiche machen aus dem echten Alter der Unerzogenheit — lustige Dinge, die aber zu dem feinfühligen, für persönliche Würde früh empfänglichen Naturell Goethe's durchaus nicht passen, ganz ungerechnet, daß sie den damaligen strengen Formen des Anstandes in der Kindererziehung unrettbar widersprechen. So schlägt Wolfgang in Gegenwart der Mutter dem Herrn Gevatter und Hausfreunde, Professor Mittler, den Folianten auf die Schulter und stößt ihm die Nase in's Buch, daß dieser „Au“ schreit, so macht er, auf einem Liebeshandel ertappt, statt befangen zu sein, sich über die Feierlichkeit der Scene mit seiner Mutter lustig und spottet, daß er behandelt werde, als hätte er noch nicht sieben Jahre; so ruft er mitten in eine moralische Belehrung seines Vaters hinein: „Der Gedanke an Schuiden macht dich ordentlich (!) poetisch, Vater“; so denunzirt er mit unglaub-

licher Taktlosigkeit die geachtetsten Künstler des Ortes, sämmtlich seine Pathen, vor dem Grafen Thorane, der sich ihrer Kunst erfreuen will, als kleinlich unverträgliche, einander spinnenfeindliche Menschen und gibt damit dem Franzosen Anlaß, die deutschen Maler durch ihre Geldgier und durch seinen unnachläßlichen Willen zur Einigkeit und Verträglichkeit wie die Schulbuben heranzuziehen — eine der niedrigsten Partien des Lustspiels, die später durch den auftauchenden Muth der Maler beim Heranrücken der Preußen noch weiter illustrirt wird, und deren Erfindung wir ausdrücklich Gutzkow wahren wollen, da in „Wahrheit und Dichtung“ ganz umgekehrt das Zusammenwirken der Künstler ein höchst bereitwilliges ist, und erst durch die unerschöpflichen Kreuz- und Querzüge des Bestellers in Muthlosigkeit und endlichen Unfrieden umschlägt.

Wir meinen nun, daß weder in jenem philosophischen Klugredner noch in diesem naseweisen Gamin das deutsche Publikum die Jugend seines großen Nationaldichters wiedererkennen werde; immerhin aber wird nicht zu leugnen sein, daß bei solcher Verherrlichung Goethe's auf den zehnjährigen Knaben noch die Entwicklungsstufe etwa des doppelten Alters gehäuft worden ist, und daß ihm die Huldigungen und die Herzen der Mithandelnden in einer für gewöhnliche vernünftige Menschen (und radebrechende Franzosen) nicht wohl begreiflichen Weise zufallen. Nehmen wir aber zu dem Angeführten, um das betreffende Porträt bei Gutzkow zu vervollständigen, noch die direkten Voraussnahmen weiterer künftiger Bedeutsamkeit und Herrlichkeit hinzu, wie z. B. Wolfgang in sich den künftigen „Minister“ voraussühlt, oder wie er sagt: „Mit französischer Gewandtheit die schweren deutschen Stoffe bewegen . . . ich fühle, das könnte eine Bestimmung werden, für die ich Worte finden möchte von hinreißender Zauberkraft“ — oder auch wie Thorane sie ausspricht, als er ihm ohne Weiteres „ein großes Schicksal und eine erhabene Zukunft“ zuertheilt, und der Prophezeiung von des Knaben Größe „nicht nur für Deutschland, sondern für alle Nationen, welche noch die Natur und das menschliche Herz lieben (!)“ wörtlich hinzufügt: „In dieser Stadt (Frankfurt) sind getrönt die Könige und der Kaiser mit zerbrechlichen Kronen, er aber wird sein, mein junger Freund, der einzig König, der in Frankfort wird sein geschmückt mit einer Krone, die glänzen wird ewig! — Fügen wir, sage ich, dies zu der sonstigen grundsätzlichen und ausgesuchten Verherrlichung Goethe's hinzu, so dürfen wir wohl die Befangenheit eine wunderbare nennen, mit welcher der Autor Verzeihung vom Genius dafür hofft, den Helden „harmlos, ohne Prätendirung der künftigen Bedeutsamkeit, ohne gesuchte Verherrlichung“ dargestellt zu haben!

Nicht minder auffällig tritt uns die Unnatur in den andern Charakterbezeichnungen des Lustspiels entgegen. Der strenge und pedantische Rath Goethe wird hier nicht nur zu einem modernen Phrasenschwätzer über deutsche Einheit, deutsches Vaterland, deutsche Ehre, sondern, was schlimmer ist, zu einem unverständigen rohen Gesellen, der einem freundlich vermittelnden hohen Offizier aus dem Elsaß sofort damit antwortet, alle seine Landsleute „schimpfliche Elsässer“ zu schimpfen. „Affen der Franzosen, sklavisch den Gebietern nachahmend“, der den Versammelten wünscht, daß „Ihr Alle zum Teufel fahrtl“, und seine Dienstmagd, da sie erschrocken über seine Grobheiten um Gnade fleht, zurückweist, „Keine Erniedrigung!“ rufend . . . was dem Verfasser denn freilich zu dem geräuschvollen, aber eben so unglaublichen Effekte verhilft, daß die Offiziere den Herrn Rath mit ihren Degen tödten wollen und die Frauen aufschreien. Und wie jener einzige, keine Minute dauernde Zornesausbruch des stets schweigsamen Rath Goethe aus „Dichtung und Wahrheit“ hier bis zur Karrikatur breit getreten ist, so geschieht es mit nicht minderer Plattheit der hübschen Anekdote „Adieu Thorane“, dem Charakter der Maler, und insbesondere der Frau Seekatz, die hier zu einer groben Parodie der deutschen Hausfrau wird. Die Frau Rath gar, deren großvernünftiges Wesen und kräftige originelle Persönlichkeit uns u. A. durch Bettina's Briefwechsel so nahe gerückt ist, wird hier zu einer verwaschenen mütterlichen Schablonenfigur, welche weint, als ihr Wolfgang sich theatralisch hat erstechen wollen (wohl um des komischen Effektes willen, daß auch Mittler mitweint), welche, als der Knabe von der Nennung eines Namens in Ohnmacht fällt (?), darin einen Beweis seiner Aufopferung für sie sieht, deren Erziehung überhaupt, nach einem flüchtigen Anlaufe in der ersten Scene, nur Bewunderung ist: „Folge dem Triebe deiner Seele! Ergreife die Hand der Götter, wenn sie zu Dir aus Wolken niederlangt! Von mir hast Du nie, nie eine Fessel Deines Genius zu fürchten“.

Graf Thorane endlich, der, obgleich nur Justizperson für Civilsachen des Militärs, bei Gutzkow dennoch zugleich Gouverneur der Stadt und selbst kommandirender Offizier in der Schlacht ist, und der auch seinem Charakter nach Alles ist, was die Gelegenheit wünschens-

werth macht, verſchloſſen und geſchwätzig, melancholiſch und burleſk, miſogyn und verliebt *), zart rückſichtsvoll, beſonders für fremdes Eigenthum, und zugleich ſein Gaſtrecht bis zur Beſitzergreifung aller Gemälde u. ſ. w. des Hauſes ausdehnend, Franzoſe und Förderer der deutſchen Einheit oder Bewunderer der deutſchen Ehe, kenntnißlos in den deutſchen Sprachformen und Feinkenner deutſcher Poeſie — Graf Thorane, unſer fortwährender Spaßmacher, deſſen Rolle es iſt, durch den Gegenſatz zwiſchen Seelenpathos und Ausdruck aus der Rolle zu fallen, iſt mit all dieſen Ingredienzien der Regelloſigkeit — welche ſich auch in der aller franzöſiſchen Sprachbildung widerſtrebenden, abſolut willkürlichen Art des Radebrechens offenbart — eine unmögliche Figur, eine pure Imagination, aber freilich ein komiſches, höchſt dankbares Luſtſpielmotiv.

Und eben dies iſt denn auch das Urtheil, welches wir, mutatis mutandis, ſchließlich über das ganze Luſtſpiel zu fällen haben. Es ſteckt voll von Ingredienzien, welche alle ihre augenblickliche Wirkung thun, aber, ſelten durch logiſche Konſequenz mit einander verbunden, keinen Eindruck der Lebenswahrheit hinterlaſſen. Wie die Erfindung, wie die Charakterzeichnung, ſo iſt auch der Dialog voll von unterhaltenden Pointen, die bald witzig, bald geiſtreich, bald komiſch und ſkurril, doch auch nach Streichung der ſtärkſten Stellen in der neuen Ausgabe **) noch platt und geſchmacklos ſind, — Pointen welche den Zuſchauer zwar von einem Augenblicke zum andern helfen, und ſeine Genußſucht rege halten — aber freilich nur, wenn er eine hartgeſotteue äſthetiſche Verdauung hat, die von den Extremen gleich gekitzelt, von den Spitzen des Widerſpruchs nicht verwundet wird, und die ſtatt einer geſunden, ſoliden Nahrung Regenwürmer und Auſtern vertragen kann.

Wie komiſch iſt es nicht, wenn Mack „Adieu esclave“ überſetzt „Slowak, adjes“, das Talent, das Studium ſtatt kultiviren „ackern“ will, wenn Thorane verſichert, daß Goethe „eine große Mannsperſon für Deutſchland“ ſein werde u. dgl., und ſelbſt Witze der unterſten Schichte, wie die „Miſogyne“, „beläubigelt“ ſtatt beliebäugelt, das „ſündliche“ ſtatt das ſüdliche Frankreich finden immer noch ihre Lacher. Es ſind ferner auch unverkennbare Feinheiten darin, wie die hübſche Enttäuſchung Wolfgang's durch das Schickſal, von ſeinem Gegner, mit dem er ſich auf Tod und Leben ſchlagen wollte, eine Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen auszubekommen; wie das gagner, das im Munde des Franzoſen zu einem „verdienen“ wird, wo ſchlagend überall das urſprüngliche „gewinnen“ ſtehen ſollte. Dazu kommt endlich, daß die Bühnenaufführung mehr als ſonſt einen unverdienten Nimbus über das Stück zu verbreiten geeignet iſt. Denn die Dankbarkeit der Rollen, d. h. ihre Rentabilität in ſcenischem Applaus, erweckt leicht den Eifer der Darſteller und damit die erſte Grundlage für eine gute Aufführung, deren zweite in dem nicht hohen geiſtigen Niveau der Rollen ebenfalls zur Hand iſt; beſonders aber wird der Zuſchauer verleitet, über der muntern hübſchen Liebhaberin, die den Wolfgang ſpielt, das Unnatürlichſte, den zehnjährigen Knaben, ganz zu vergeſſen, die Ausdrücke, die auf ihn hinweiſen, wie „Schulknabe“, „Ferien“, „kleines Kind“ zu überhören oder nur als Scherze zu belachen, ja auf den Dichterheros zu vergeſſen, deſſen aufgefehdet nucleus ja nicht durchaus ihm gleichen muß, und Fadheiten wie Unmöglichkeiten der lebensfriſchen Darſtellung zu gute zu halten. So geſchieht es wohl, daß viele Schäden der Charakterloſigkeit, der Inkonſequenz und Hohlheit dem unaufmerkſameren Auge verborgen bleiben, und daß das Stück von einem kleinen Publikum gern geſehen, weil es gern und gut geſpielt wird, von dem großen Publikum, das noch ungeſchärfte Sinne für äſthetiſche und ethiſche Reinheit hat auch einem Goethe gegenüber, noch als Ausſtellungsſtück eines großen Mannes aufgeſucht wird. Trotz alledem aber, und um ſo unbeſtechlicher, hat die Kritik das Stück von ſeinen hohen Anſprüchen herab zu den Figurenſpielen, für welche eine effektvolle Maske und ein pointenreicher Dialog attiſchen wo nicht böotiſchen Salzes das Lebengebende und Weſentlichſte ſind, zu verweiſen und den Verſuch, in ihm den hoffnungsreichen Heros deutſcher Dichtung in ſeiner Entwickelung vorzuführen, als einen geſcheiterten, des Charakters wie der Verhältniſſe Goethe's unwürdigen zu bezeichnen.

Der nächſte Grund für das Mißlingen ſcheint uns

*) Er findet u. A. die Lippen der Fr. Rath ſchön wie „Zwetſchken oder Kirſchen“, epikuräiſch hinzufügend: „es iſt egal — wann ſie ſind in einem Garten, der nikt gehören uns.“

**) Früher ſagte Wolfgang z. B. als er von ſeiner Mutter und Mittler fortgeſchickt wird: „Wenn's nicht meine Frau Mutter wär, ich könnte faſt meinen — hier paſſirten Geſchichten ... Wenn die mir wieder auf der Brücke zwiſchen Poeſie und Proſa begegnen, und mir gute Lehren geben wollen, dann weiß ich jetzt auch, was ich antworten werde“. — Thorane: „Es nicht kann ſein ein großer Vergnügen, zu haben fremder Menſcher in ſeinen Propriété's“.

vor Allem die Flüchtigkeit der Arbeit. Für einen so anspruchsvollen Gegenstand geben nicht Selbstbewußtsein noch gute Einfälle dem Talent die nothwendige Würde, sondern sorgliches Charakterstudium, Fleiß und Ernst der Arbeit. Die Flüchtigkeit aber, ja der Schlendrian, guckt diesem „Königslieutnant“ aus allen Fugen, und brauchten wir nach unsern Auseinandersetzungen noch Zeugniß dafür, so stände es uns in der Ungleichheit der Sprache, in der Charakterlosigkeit des Styls, in der Nachlässigkeit des Dialogs ausreichend zu Gebote. Stellen wie „ich wünsche, es ist“, „meine Uebung im Französischen ist nicht geläufig genug“, „ich hörte, daß sie sich in Thränen badete“ wären in Menge anzuführen. Der Franzose, das Muster der Gesetzlosigkeit, spricht, wenn er sich einmal vergißt, das reinste Hochdeutsch, einen Satz, der bei ihm etwa lauten müßte: „Nein, mein Err, das sein Grausamkeiter für meine Landsmänner“, gibt er in der Eile mit: „Nein, mein Herr, das ist eine Grausamkeit gegen meine Landsleute“. Sein Französisch dagegen spricht er wie ein Zögling der Berliner Kadettenschule, „à revoir“ (statt au revoir), „dans la bataille“ (statt à la bataille), „qu'est-ce que qu' y-a-t-il?“, „adieu pour jamais“ (statt à jamais und „adieu pour toujours“!) u. d. m.

Kopenhagener Theater- und Musikbericht.

Kasino und Volkstheater. — Musikalisches. — Die Nationalbühne.

E. L. — Schon kurz nach Beendigung der vorigen Saison beabsichtigten wir einen Bericht über die Wirksamkeit der hiesigen beiden Sekundtheater zu geben. Nun naht die neue Saison und wir sind noch mit der Ausführung unseres Vorsatzes im Rückstand, weshalb wir eilen müssen, ehe der Beginn derselben alles Interesse absorbirt. Die rühmliche Erwähnung des Kasinotheaters und des Volkstheaters, ersteres unter der Direktion des Dichters Professor Holst, letzteres unter der des Kammerraths Lange, ist um so mehr Pflicht an diesem Orte, da auch hier die „Recensionen“ in hoher Achtung stehen (zum Theil auch, weil sie in seltener Weise sich über deutschnationale Vorurtheile zu erheben wissen *), und weil die dänische Presse oft ungereimte Anforderungen an die hiesigen Sekundtheater zu stellen pflegt, welche ihre Leiter entmuthigen könnten. Sprechen wir es daher aus, daß diese beiden Theater einen Rang einnehmen, der sie des Titels Kunstinstitute würdig macht, und daß sowohl die Wahl der Stücke im Durchschnitt, das Talent und die Bildung der Darsteller, als auch Ausstattung und Ensemble der Art sind, daß sie auch dem Kunstgebildeten zuweilen ungetrübte Genüsse schenken, der Masse des Volkes gegenüber daher nicht blos Vergnügungsanstalten sind, sondern, ohne es zu prätendiren, zugleich, was jede Bühne sein müßte, Volksbildungsanstalten. Es ist gewiß kein geringer Ruhm für Kopenhagen, daß es, was selbst auswärtige unparteiische Kenner zugeben, drei gute Theater hat, welche alle je nach der Gelegenheit von allen Klassen der Gesellschaft besucht werden, und wo der herrschende Ton auf der Bühne wie in dem Zuschauerraum wahrer Bildung und Gesittung entspricht.

Das, worin die Sekundtheater hinter der Nationalbühne zurückstehen, ist leicht zu nennen und bedingt durch die Verhältnisse. Sie haben z. B. namentlich kein eigentlich nationales Repertoir, selbst Holberg ist ihnen wegen veralteten Privilegiums der Nationalbühne verschlossen, desgleichen Herz, Heiberg ꝛc., von Oehlenschläger gar nicht zu reden. Mehrere junge Dichter jedoch haben ihnen ihre Arbeiten überlassen, ja arbeiten wesentlich für sie, z. B. C. Etlar, Erik Bögh und Adolf v. d. Recke, und auf dem Kasinotheater werden auch Stücke des berühmten Märchendichters H. C. Andersen aufgeführt. Das Kasinotheater brachte übrigens auch ein Stück von Shakespeare, ferner ein recht gutes neuschwedisches Stück: „Der Schmähschriftsteller oder das Talent auf Abwegen“, von J. Jolin, ein fünfaktiges Lustspiel und Sittengemälde im Birch-Pfeiffer-Geschmacke, interessant durch Schilderung schwedischen Lebens und Vorführung schwedischer Nationaltypen, sowie endlich das deutsche Lustspiel „Karl XII. auf der Heimkehr“ von Töpfer. Letzteres wurde, wie ersteres, vom Publikum gut aufgenommen. Im Volkstheater machte ein historisches Spektakelschauspiel von einem jüngeren dänischen Dichter, M. Bruun, einiges Aufsehen und hatte einzelne wirksame Scenen, obgleich es als Ganzes verfehlt war. Es hieß „Gustav III.“ und führte die aus der Geschichte dieses Monarchen bekannten historischen Mordscenen, nebst vorgängiger Verschwörung, vor. Sonst füllen das Repertoir dieser Bühnen französische Stücke, Scribe's sowohl als der

*) Einem österreichischen Blatte würden einseitig nationale Vorurtheile oder Sympathien schlecht anstehen, namentlich in Kunstsachen. A. d. R.

Neueren, Sardou ꝛc., und zwar zum Theil in vortrefflicher Ausführung. Unter den Darstellern des Kasinotheaters nennen wir den wirklich genialen, gemüthvollen, tiefgebildeten Wilhelm Wiehe, der nun zur Nationalbühne übergeht, was für's Kasino ein fast unersetzlicher Verlust ist, ferner die Komiker Christian Schmidt und Hagen, welche beide über das reichste Talent und die harmloseste, gemüthvollste Laune verfügen und auch das kälteste Publikum in heitere Stimmung versetzen würden, während ihre Darstellung sich stets innerhalb künstlerischer Grenzen hält. Auch die Liebhaberin und Charakterspielerin Fr. Hagen ragt über das Gewöhnliche hervor und verdient rühmliche Erwähnung.

Das Volkstheater hat ein höchst bedeutendes Talent in der schönen und liebenswürdigen Agnes Lange, Tochter des Direktors, deren Fleiß und ernstes Streben ihrem Talente nichts nachgibt; einen sehr braven Liebhaber in Hrn. Stigaard, und in den HH. Madsen, Knobelauch und Hougaard vortreffliche Komiker, in Hrn. Smith und Fr. Smith endlich würdige Darsteller älterer Charakterrollen. Die beiden Schwestern Fr. v. d. Recke und Frl. Lumby, beide Töchter eines beliebten Komponisten, zeichnen sich ebenfalls durch Talent und Fleiß aus. Die minder hervorragenden Kräfte, die sich daran schließen, stehen nicht nur eben so hoch, wie die entsprechenden des Kasinotheaters, sondern theilweise vielleicht gar höher, welches namentlich von Hrn. Kolling gilt. Beide diese Theater füllen sich oft mit dem elegantesten Publikum, wozu auch ihre freundlichen Räume einladen, welches nicht nur ihren eigenen Produktionen mit Vergnügen folgt, sondern auch dort fremde Virtuosen, oft ersten Ranges, zu hören bekommt. So hörten wir im Kasino Dreyschock, Fr. Michaeli, Franz Pönitz, die Delépierres, die Biondini ꝛc.; auf dem Volkstheater die Nerudas, Winlawski, die Raczeks, die Michaeli, Servais u. s. w.

Im rein musikalischen Leben behauptet der hiesige große Musikverein, unter der Direktion von N. W. Gade, noch immer seinen alten Vorrang. Derselbe gibt im Winter drei große Konzerte und sieben kleine, resp. im großen und kleinen Saale des Kasino. Es werden daselbst vor zahlreichem, gebildetem Auditorium (die Zahl der Abonnementsmitglieder beträgt circa 1800), sowohl klassische als moderne Tonwerke von den Sängern der k. Oper, einem Chor von circa 100 Dilettanten und einem fast eben so großen Orchester aufgeführt. Unter den dort in letzter Saison zur Aufführung gekommenen Werken nennen wir, außer Symphonien von Beethoven, Mozart, Haydn, Gade, Rubinstein, F. Hiller's „Heloise", Mendelssohn's „Athalia", Hartmann's „Zigeunermärchen", Gedicht von Goethe, für Alt, Chor und Orchester, Löwenskjold's (ebenfalls Däne) „Vom Walde", Ouverture für Orchester, Lindblad's (Schwede) „Die Träume" für Chor und Orchester, Heise's (Däne) „Bergliot", Gedicht von B. Björnson für Mezzosopran und Chor, Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm", Schumann's „Das Paradies und die Peri", Gade's „Frühlingsphantasie", Gedicht von E. Lobedanz, für vier Solostimmen, Klavier und Orchester. Mit letzterem, hier besonders beliebtem Tonwerk, pflegen die Konzerte meistens abzuschließen. Der hiesige Cäcilienverein gibt drei Konzerte im Winter, Dirigent ist der k. Singmeister H. Rung. Es werden daselbst Palestrina'sche und ähnliche ältere Sachen, jedoch auch neuere geistliche Kompositionen, z. B. von Cherubini, Meyerbeer, Weyse u. A. vorzüglich vorgeführt. — Die Nationalbühne, welche in diesen Tagen ihre Logen für die Saison, wie es hier gebräuchlich, versteigert hat, bereitet mehrere bedeutsame Werke vor, z. B. Oehlenschläger's „Axel und Walburg" mit Hrn. Wiehe als Axel, ein neues Stück des alten Dichters Hauch: „Heinrich von Navarra", Drama in vier Akten, ein neues anonymes Stück: „Charlotte Corday", Shakespeare's „Wintermärchen" nach Dingelstedt von H. P. Holst, Gounod's „Faust" mit der neuengagirten schwedischen Sängerin Frl. Hebbe als Margarethe, „Robert der Teufel" und „Templer nnd Jüdin", endlich Runeberg's Stück: „Ich kann nicht" und ein Calderon'sches: „Eine Scheidewand ꝛc ꝛc.

Das Münchner Hoftheater.

Uebersicht der Leistungen 1862 — 1863.

(Schluß.)

Im Gebiete der Oper und des Singspiels wurden folgende 28 Tondichter producirt:

Meyerbeer 11 Mal mit 4 Stücken („Robert der Teufel", „Hugenotten", „Prophet", „Nordstern");
Auber 11 Mal mit 4 Stücken („Maurer und Schlosser", „Des Teufels Antheil", „Fra Diavolo", „Der schwarze Domino");
Gounod 11 Mal mit 1 Stück

(„Faust“); Mozart 8 Mal mit 4 („Figaro's Hochzeit“, „Die Zauberflöte“, „Der Schauspieldirektor“, „Don Juan“); Weber 7 Mal mit 2 („Oberon“ und „Freischütz“); Rossini 6 Mal mit 2 („Der Barbier von Sevilla“. „Tell“); Lortzing 6 Mal mit 2 („Czaar und Zimmermann“, „Der Wildschütz“); Flotow 5 Mal mit 2 („Martha“, „Alessandro Stradella“); Boieldieu 5 Mal mit 3 („Die Weiße Frau“, „Johann von Paris“, „Rothkäppchen“); Donizetti 5 Mal mit 2 („Belisar“, „Lukrezia Borgia“); David 5 Mal mit 1 („Lalla Rookh“); Schubert 4 Mal mit 1 („Der häusliche Krieg“); Nicolai 4 Mal mit 1 („Die lustigen Weiber“); Wagner 3 Mal mit 1 („Tannhäuser“); Gluck 3 Mal mit 2 („Orpheus“, „Iphigenia auf Tauris“); Senger 3 Mal mit 1 („Die Foscari“); Marschner 3 Mal mit 2 („Templer und Jüdin“, „Hans Heiling“); Halévy 3 Mal mit 1 („Die Jüdin“); Maillart 3 Mal mit 1 („Das Glöcklein des Eremiten“); Adam 3 Mal mit 1 („Der Postillon von Lonjumeau“); Conradi 3 Mal mit 2 („Unter dem Birnbaum“, „Rübezahl“); — 2 Vorstellungen erlebten: Lachner mit „Katharina Cornaro“, Méhul mit „Joseph in Aegypten“, Kreutzer mit „Das Nachtlager in Granada“ und Offenbach mit „Die Verlobung bei der Laterne“. — Nur 1 Mal wurden vorgeführt: Beethoven mit „Fidelio“, Verdi mit „Der Troubadour“ und Grisar mit „Gute Nacht, Herr Pantalon“.

Von den 25 Vorstellungen des Ballets fielen 5 auf Ambrogio („Waldnymphe“ und „Diavolino“), 4 auf St. Leon („Die Bienen“), 4 auf Mazilier („Weiberkur“), 3 auf Hofmann („Der Polterabend“, „Die goldene Rose“), 3 auf Wiencrich („Die Polka vor Gericht“), 2 auf Perrot („Die Wassernixe“. „Des Malers Traumbild“), 2 auf Taglioni („Die Sylphide“), 1 auf Koralty („Giselle“) und 1 auf Horschelt („Die Porträits“). — An Stücken, welche den Abend nicht füllten, befanden sich unter den Opern 6 und unter den Ballets 11.

Die Zahl der Gäste und Gastspiele war auch in diesem Jahre wieder bedeutend, und wie man auch über das Umsichgreifen der Gastspiele an einer Bühne im Allgemeinen denken mag, darüber kann kein Zweifel sein, daß sie unter den hier bestehenden Verhältnissen in doppelter Beziehung die Quelle außerordentlicher Kunstgenüsse sind, indem sie nicht nur alle Rollen in neuerer Auffassung zeigen, sondern auch belebend auf das Repertoir wirken und die Inscenesetzung mancher Stücke ermöglichen, die mit den einheimischen Mitteln nicht zu besetzen sind. Weitaus den höchsten Genuß gewährte unstreitig das Gastspiel des Frl. Janauschek aus Dresden. Die Wochen, in denen sie unter uns weilte, bilden die Glanzperiode des verflossenen Jahres. Sie trat im Ganzen in zwölf verschiedenen Rollen auf, nämlich als Medea, als Magarethe in den „Erzählungen der Königin von Navarra“, als Brunhild im Geibel'schen Stück gleichen Namens, als Hedwig im „Ball zu Ellerbrunn“ und als Schauspielerin in „Komm her“ (2 Mal), als Elisabeth in „Essex“, als Gräfin von Autreval im „Damenkrieg“, als Lucilie in „Buch III. Kap. 3“, als Maria Stuart, als Iphigenia auf Tauris (2 Mal), als Orsina und als Lady Milford. Als die bedeutendsten ihrer Leistungen wurden allgemein ihre Medea und ihre Iphigenia anerkannt. — Nächst dem ihrigen war das Gastspiel der Fr. v. Bulyowsky das gewichtvollste. Sie gastirte in neun verschiedenen Rollen: als Maria Stuart, als Julie, als Donna Diana, als Vicomte v. Letorieres, als Gabriele von Belle Isle, als Gräfin Autreval, als Prinzessin Eboli, als Widerspänstige und als Sappho.— Im komischen Fach producirte sich mit durchschlagendem Erfolg Hr. Grobecker aus Wiesbaden in neun verschiedenen Partien (Lebrecht Müller, Obersthofmeister im „Geheimen Agenten“, Wilhelm im „Verwunschenen Prinzen“, Füsterleis, Appelberger, Schulze in „Kurmärker und Picarde“, Doktor Wespe, Gottlieb Friedlich und Isaak Stern.) Ehrende Anerkennung erwarb sich außerdem noch das Gastspiel des Frl. Rautenberg aus Braunschweig, was, wie verlautet, ihr Engagement zur Folge gehabt hat. Sie trat als Alwina im „Störenfried“, als Marianne in den „Geschwistern“, als Denise in der „Schönen Müllerin“ und als Selma in „Mutter und Sohn“ auf. Von minderer Bedeutung waren die Gastspiele von Hrn. Podolsky aus Weimar, Hrn. Hanstein aus Königsberg und ein erster Versuch von Frl. Ziegler aus München.

In der Oper sahen wir Hrn. Degele aus Dresden, Hrn. und Fr. Bottmayer aus Hamburg, Hrn. Grünwald aus Regensburg, Hrn. Grimminger aus Rotterdam, Hrn. Kren aus Prag, Hrn. Griebel aus Darmstadt und Frl. Deinet aus Bremen; im Ballet Hrn. Ambrogio und Frl. Pourchet.

Das Theaterpersonal hat eine irgendwie wesentliche Veränderung nicht erlitten. Das Wichtigste in dieser Beziehung ist der Abgang des Hrn. Müller, dem, wie man sagt, Frl. Schunke folgen wird. Von einem

Gedanken an durchgreifende Reformen zeigt sich keine Spur; auch das Publikum scheint nicht mehr darauf zu hoffen. Mit mehr Spannung sieht man der Gründung eines neuen Volkstheaters entgegen; inzwischen haben sich auch die Aussichten auf eine glückliche Realisirung dieses Vorhabens in jüngster Zeit getrübt, wenigstens fehlt es nicht an Solchen, welche dagegen agiren und die Meinung zu verbreiten suchen, als sei davon kein Heil zu erwarten. Daß daraus der höheren Richtung ein Vortheil erwachsen würde, ist allerdings nicht mit Klarheit ersichtlich. Immerhin aber ist das Zustandekommen dieses Planes schon um deßwillen zu wünschen, weil man hoffen darf, daß damit in die gegenwärtige Stagnation eine neue Bewegung gebracht werden wird.

Prager Opernbericht.

Repertoir und Personal.

F. — Die größere Berücksichtigung, welche wir bisher in den Berichten dem Schauspiele zuwandten, verhinderte uns, den Lesern d. Bl. eine genauere Einsicht in die Opernzustände Prags seit den letzten zwei Jahren zu verschaffen; in dem Bestreben, das Versäumte nachzuholen, wollen wir nun Repertoir und Personal übersichtlich vorführen.

An Novitäten brachten die letzten zwei Jahre, also in dem Zeitraume vom August 1861 bis August 1863, 6 Opern und 7 Operetten; von den ersteren, nämlich: „Faust und Margarethe" von Gounod, „Der Liebesring" von Skraup, „Raymond" von Thomas, „Traviata" von Verdi. „Concini" von Löwe und „Rizzio" von Schliebener erhielt sich bloß „Faust" auf dem Repertoir und erlebte seit der ersten Aufführung am 24. Oktober 1861 18 Reprisen, die andern brachten es nicht über zwei oder drei Aufführungen. Von den Operetten, nämlich: „Fortunio's Lied", „Die Savoyarden", „Monsieur und Madame Denis" von Offenbach, „Zehn Mädchen und kein Mann" und „Flotte Bursche" von Suppé, „Liebchen am Dache" und „Prinz Eugen" von Konradin erhielten sich außer „Liebchen am Dache" auch durch die Mitwirkung der Fr. Grobecker „Fortunio's Lied" und „Flotte Bursche". Der ganze Gewinn für das Repertoir ist demnach kein großer und auch die Darstellung der anderen, bald verschwundenen Opern erwies sich als Experiment, welches die aufgewandte Mühe keineswegs verdiente. Was die Aufführung der genannten Novitäten betrifft, so war sie in der Regel geeignet, die Werke bei dem Publikum würdig einzuführen; namentlich war dies bei „Concini" der Fall. Gounod's „Faust", welche Oper immer mehr an Beliebtheit gewinnt, wurde sowohl der Ausstattung, als der Besetzung nach mit seltener Sorgfalt in Scene gesetzt. Das ältere Repertoir unserer Oper unterscheidet sich wenig von dem anderer Bühnen. Meyerbeer, Verdi, Donizetti sind die Hauptfaktoren, jeder mit 12—15 Aufführungen jährlich. Die klassische deutsche Oper findet aber bei uns nicht diejenige Pflege, welcher sie gerade in Prag, wo die Erinnerungen an Mozart und Weber theuer gewahrt werden, würdig wäre; wir meinen damit nicht etwa die Zahl der vorgeführten Werke, da beispielsweise im J. 1862 von Mozart 4 Opern an 13 Abenden, von Weber 2 Opern an 4 Abenden, von Beethoven 1 Oper an 4 Abenden, von Gluck 1 Oper an 1 Abend gegeben wurden, sondern die Art der Darstellung. Betrachten wir speciell Mozart, so gehört die Aufführung des „Don Juan", noch mehr von „Figaro's Hochzeit" zu den schwächsten Leistungen unserer Oper; dies gilt sowohl von dem Ensemble, als von den Solisten. „Der Freischütz" ist schon lange nicht mehr, als eine Einstudirvorstellung. „Fidelio" und „Euryanthe" machen davon eine rühmliche Ausnahme. Ein gediegenes Eingehen in die Werke der deutschen Meister, die Ergänzung des Repertoirs durch Aufführung der mit großem Unrecht vernachlässigten Werke von Marschner, Spohr, Cherubini, die Neueinstudirung von Repertoiropern, deren Darstellung nachgerade schablonenhaft wurde, wie „Hugenotten", „Robert", „Tell", „Stumme", endlich die Berücksichtigung besserer Novitäten, an denen eben jetzt kein Mangel ist: dies sind dringende Wünsche für unser Repertoir. Dieses wird von ungefähr 40 Opern gebildet, welche ohne Auffrischung und Erneuerung, in sich ziemlich gleich bleibender Besetzung aufgeführt werden; dies muß nach und nach zur Schablone führen. Und doch wäre es keine so große Schwierigkeit, mit den vorhandenen Kräften eine frischere Entwickelung der Oper herbeizuführen. Der Personalzustand ist im Ganzen ein befriedigender; viele der Namen, deren Träger wir sofort in Kürze charakterisiren wollen, sind dem auswärtigen Publikum durchaus nicht unbekannt, und nur im Einzelnen wäre manche Lücke auszufüllen.

Die Klage über den Verfall der Prager Oper datirt nicht erst von heute; viele Stimmen haben der-

selben Ausdruck gegeben, besonders energisch ein geschätzter Mitarbeiter d. Bl. in Nr. 13 des vorigen Jahrgangs. Wir können es nicht leugnen, daß von einem Fortschritt zum Besseren oder auch nur von einem Stillstand nicht die Rede sein kann; wir haben den Vorwurf des schablonenhaften Einstudirens, des mangelhaften Ensembles, der Systemlosigkeit offen ausgesprochen; verwechseln wir aber damit nicht die Reihe zum Theile tüchtiger Kräfte, welche, jede in ihrer Art, mit unermüdlicher Thätigkeit vorwärtsstreben und sich bei dem Publikum einer dauernden Beliebtheit erfreuen. Es gibt und gab in unserer Oper Phasen einer völligen Stagnation; noch jüngst hat eine anhaltende Indisposition des Heldentenors Hrn. Bachmann dem Repertoir sehr geschadet und das mit gespanntem Interesse verfolgte Gastspiel der Fr. Harriers-Wippern fast gewaltsam unterbrochen. Eben so unerquicklich war der Zustand der Oper, so lange Frl. Grabinger, eine Anfängerin, den Platz der Primadonna inne hatte. Gleichwohl sind dies nur augenblickliche Störungen, wie sie an jeder Bühne vorkommen, für die man deshalb niemals die Direktion verantwortlich machen kann. In deren Bereich lag der unfreiwillige Tenormangel eben so wenig wie der Abgang des Frl. Lucca oder der Kontraktbruch des Frl. Lichtmay, welcher letztere uns den Mangel einer geeigneten Soubrette noch heute empfinden läßt. Nach unserer Ansicht bedarf es nur eines festeren Zusammenhaltens der einzelnen Kräfte, einer lebhafteren Energie im Studium der Werke, überhaupt der Erfüllung der oben ausgesprochenen Wünsche, um die Oper einem besseren Zustande entgegenzuführen. Eine Uebersicht auf das Personal wird allerdings manche Lücke, manche nicht ausreichende Kraft, aber auch manches schätzenswerthe Mitglied darbieten.

Das Fach der dramatischen Sängerin hat Fr. Kainz-Prause inne, welche seit ihrem Engagement im vorigen Jahre wesentliche Fortschritte gemacht hat. Der Ernst und eingehende Fleiß, mit dem sie an jede Aufgabe tritt, vereinigen sich mit natürlichen Mitteln, namentlich mit einem klangvollen, zu lyrischen Partien hinneigenden Organ derart, daß jede ihrer Leistungen den Eindruck des Tüchtigen, Wohlgeschulten macht, wobei freilich der Abgang innerer Wärme die volle Wirkung beeinträchtigt. Dazu kömmt eine stets angemessene Mimik. Die Gesangsbildung ist äußerst korrekt, so daß selbst Partien wie Valentine in Hinsicht des Gesanges entsprechend hervortreten. Streng dramatische Figuren dagegen wie Donna Anna und Leonore in „Fidelio“ entbehren der Sicherheit, wie der vollen Abrundung. In künstlerischer Hinsicht tritt gegen sie die erste Koloraturſängerin Frl. Brenner zurück. Ihre Hauptaufgabe ist, ihr Organ im Lichte blendender Koloratur zu zeigen, wodurch Spiel und Auffassung sehr beeinträchtigt werden. Immerhin weiß Frl. Brenner sämmtliche für ihr Fach bestimmte Meyerbeer'sche Partien, ebenso die auf Koloratur stark spekulirenden Rollen in Verdi'schen und Auber'schen Opern höchst wirksam zur Geltung zu bringen, und manche Oper verdankt ihr allein ihre Zugkraft, so „Hernani“, „Schwarzer Domino“. — Frl. v. Ehrenberg für das zweite Koloraturfach ist, was man eine „Repertoirsängerin“ nennt, stets bereit Alles zu singen, weiß sich stets, auch wo sie ihrer Rolle nicht vollkommen gewachsen ist, zu behaupten und ist in der Spieloper, besonders was den Gesang betrifft, am Platze. Ihre Mitwirkung bei der dechischen Bühne gereicht ihrem an sich schwachen Organ nicht zum Vortheil. — Eine sehr talentvolle, noch in der Entwickelung begriffene Sängerin ist Frl. Zawiszanka für Mezzosopran- und größere Altpartien. Ihre Stimme überwältigt mit seltener Energie auch die höchsten Schwierigkeiten, ihr Spiel ist voll Feuer, und so vermag sie neben Rollen ihres Genres, wie Azucena, Fides, Eglantine, auch Recha und Lucrezia wirkungsvoll durchzuführen. Freilich wäre oft eine größere Mäßigung zu wünschen, wie denn Elvira im „Don Juan“ in ihrer Darstellung durchaus nicht der Charakteristik Mozart's entspricht. Ihre leidenschaftliche Aktion, ihr allzu lebhaftes Feuer reißen sie häufig zu Ausschreitungen der Mimik, zur Unausgeglichenheit des Tones hin, wozu noch ihre mangelhafte deutsche Aussprache kömmt. Am wenigsten aber eignet sie sich für Rollen sanfterer oder feinerer Art, so für den Pagen in den „Hugenotten“. Ein recht verwendbares Mitglied der Oper ist die Altistin Fr. Schmidt-Prochaska, welche mit ihrer angenehmen, wenn auch nicht starken Stimme und ihrem verständigen Spiel alle ihr zugewiesenen Aufgaben, besonders Maffio Orsini, Nancy, Marthe durchaus angemessen löst. — Am schwächsten unter den Sängerinnen präsentirt sich die Soubrette. Einer ausschließlichen Besetzung erfreut sich dieses Fach nicht; nominell hat es Fr. Hallenstein inne, welche allerdings in der Operette, im Vaudeville, ja selbst in den ohnedies mangelhaft vertretenen kleinen Rollen der Oper am Platze wäre, dagegen eigentliche Soubrettenpartien, wie den Pagen in „Figaro's Hochzeit“ (welche Rolle in dem Prozesse Grabinger-Thomé der Soubrette zugewiesen wurde), nicht aus-

reichend durchführt. Eine große Anzahl Soubretten gibt auch Frl. v. Ehrenberg, aber nach unſerer Anſicht fehlt ihrer Zerline, Suſanne, Frau Fluth ein Haupterforderniß dieſes Faches, die Friſche und Lebhaftigkeit des Spiels, während ſie geſanglich mehr als genügt. Noch weniger paßt, wie bemerkt, Frl. Zawiszanka für Pagenrollen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

21. — 27. Auguſt: „Der zerbrochene Krug“ und „Der Damenkrieg“. — „Der arme Marquis“ und „Die Mördergrube“. — „Kabale und Liebe“. — „Feen-Hände“. (Kerbriand: Hr. Mittell a. G.) — „König Richard der Dritte“. — „Die Karlsſchüler“ (Schiller: Hr. Mittell a. G.) — „Die öffentliche Meinung“.

Hr. Mittell hat ſeine drei Gaſtrollen ausgeſpielt und ſoll neu engagirt werden. Wir können nur wiederholt bemerken, daß uns dieſes Engagement um zwölf Jahre zu ſpät zu kommen ſcheint. Wiewohl mit äußeren Gaben niemals verſchwenderiſch begabt, war Hr. Mittell damals doch eine beachtenswerthe friſche Kraft, welche ſichtlich beſtrebt war, ſich an den guten Muſtern des Burgtheaters, an Fichtner namentlich, heranzubilden. Damals hätte ein Engagement an der Burg dem jungen Schauſpieler reiche Früchte getragen und der Hofbühne einen ſchätzenswerthen Zuwachs gewährt. Seitdem iſt Hr. Mittell natürlich merklich älter geworden und ſein Talent ſcheint nicht die gehoffte Ausbildung erhalten zu haben. Wenigſtens haben wir ihn ſeinerzeit im Carltheater den Laube'ſchen Schiller viel friſcher und natürlicher ſpielen ſehen als jetzt. Auch jetzt war die Korrektheit des Vortrages anzuerkennen, doch fehlte dem dargeſtellten Dichterjüngling, mit Ausnahme etwa des dritten Aktſchluſſes, der nothwendige Schwung, die feuerflammende Begeiſterung, und ſtörte einige Steifheit und Gezierthheit in Haltung und Benehmen. Daß Hr. Mittell nach den Aktſchlüſſen gerufen und auch nach der Effektrede im vierten Akt applaudirt wurde, daß er (zwei Abende vorher) als Richard Kerbriand mit einer Fichtner-Kopie auch ſo ziemlich gefallen hat, — das ändert nicht viel an der Beſorgniß: ob es Hrn. Mittell auch jetzt noch möglich ſein werde, eine feſte Stellung im Perſonal des Burgtheaters ſich zu erobern. *)

*) Wie es ſcheint iſt man von dem Engagements-Plan bereits wieder abgekommen.

Die Aufführung der „Karlsſchüler“ fand mit der gewöhnlichen Beſetzung ſtatt und fordert nicht zur Beſprechung heraus. Gerügt muß nur werden, daß der dicke alte Hr. Berſtl wieder den Hundejungen Chriſtof ſpielen muß!

„Richard der Dritte“ (am 25.) ließ uns wieder die volle Kraft von Hrn. Lewinsky's ſchauſpieleriſcher Begabung tief und freudig empfinden. Es iſt eine entſchiedene Größe des Styls in dieſer Leiſtung und zugleich ein wahrhaft dem Augenblick entkeimender Schwung, Berechnung und Begeiſterung halten ſich auf's glücklichſte die Wage, der Künſtler dringt tief in jede Einzelheit der Rolle und behält doch das große Geſammtziel feſt im Auge, vom erſten Worte an bis zu dem mit wunderbarer Mannigfaltigkeit und erſchütternder Wahrheit wiedergegebenen Kulminationspunkt, der Schlußſcene des vierten Aktes.

Im fünften vermögen wir der Auffaſſung unſeres Künſtlers nicht mit gleicher Beſtimmung zu folgen. Wir begreifen, daß Richard, vom Momente an, wo der mütterliche Fluch ihn zum erſten Male über ſich ſelbſt ſchaudern macht, und zugleich eine Reihe böſer Nachrichten ſeine Zuverſicht erſchüttern, wir begreifen, daß Richard von dieſem Momente an ſeine innere Spannkraft und ſeinen Glauben an den Erfolg zu verlieren beginnt, — gebrochen mag er uns da erſcheinen, — nur aber nicht in der Hinfälligkeit, wie ihn uns Hr. Lewinsky zeigt. Die moraliſche Beſtrafung des „Böſewichtes“ mag dadurch veranſchaulicht werden, — allein der großartige Untergang einer imponirenden tragiſchen Geſtalt geht dabei verloren, und die erſchütternden Uebergänge der Kriegsluſt und der Ahnung einer Niederlage, der zermalmenden Selbſtverurtheilung (im letzten Monolog), bis zum heldenhaft-verzweiflungsvollen letzten Aufſchwung, treten in allzu mattem Lichte, in allzu verſchommenen Formen vor uns hin.

Die übrigen wichtigeren Rollen werden von Fr. Rettich, Fr. Hebbel, den HH. Löwe, Fichtner, Wagner mit großer Sorgfalt und künſtleriſchem Verſtändniſſe wiedergegeben. Anna könnte demnächſt durch Fr. Gabillon beſetzt werden. Auch die Kinder König Eduard's und Clarence's verlangen dringend eine beſſere Beſetzung. Von den Darſtellern kleinerer Partien wirkt nur Hr. Förſter (Catesby) charakteriſtiſch.

An der Wien.

27. August zum ersten Male: „Aurora's Geheimniß". Charaktergemälde mit Gesang, Tanz und Gespenster-Erscheinungen in drei Abtheilungen, frei nach dem Französischen von Julius Megerle. Musik von J. Hopp.

G. — Nachdem die Erscheinung der Gespenster an der Wien bereits mit großem Eclat für den 5. d. M. angekündigt war, diese aber, wahrscheinlich aus Furcht vor den Miasmen der Wienfluthen, sich in die frische Waldluft des Praters verirrt hatten, sind sie endlich an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte glücklich „zu Stande gebracht worden", wie wir aber gleich hinzufügen müssen, sichtlich die Spuren ihres langen Weges an sich tragend. Obwohl die luftigen Schemen an der Wien auf den Ruf desselben Mannes hören, der sie in der Singspielhalle beschwor, und deshalb auch — zur größeren Bequemlichkeit des Publikums — dort wie hier doppelt erscheinen, so wird diese jüngste Geistergeneration doch selbst von denen im Prater an Deutlichkeit und Klarheit übertroffen.

Als Geleitsbrief hat Hr. J. Megerie ein Stück „frei nach dem Französischen" geschrieben, von dem sich nicht viel mehr sagen läßt, als daß es seinem Verfasser nicht wenig gefallen haben muß, weil er diverse Applause, die unserer Meinung nach an andere Adressen gerichtet waren, bescheidentlichst auf sich bezog. Zu seinen Gunsten ließe sich etwa anführen, daß die nothwendigen Morde mit glücklicher Oekonomie vertheilt waren, und das ganze Stück ein baldiges Ende nahm.

Wenn mehr geklatscht wurde, als man hätte erwarten sollen, so galt dies außer den Helden des Abends, den Geistern, dem Spiel einiger Mitwirkenden. Dies war der Fall bei Frl. Gutperl, welche, obwohl sie Anfangs für ihre zugehackte Rolle den Ton nicht recht finden konnte, die Geschichte ihrer ersten Liebe mit eben so viel Würde als Wärme vortrug. Frl. Herzog spielte ihre reparaturbedürftige „Erdentochter", wie immer, mit origineller Drastik. Auch Fr. Rott-Lutz erntete nach dem Cancan(!) reichen Beifall. Von den männlichen Darstellern absolvirte Hr. Friese seine Börsianer-Episode mit ergötzlichster Virtuosität. An ihn schloß sich Hr. Blasel mit der anspruchslosen Durchführung seines Hans Dummian von Zimmerputzer.

Nun wären wir aber mit der unbedingten Billigung zu Ende. Hr. Claar vor Allen strengt sich viel zu viel an, um nur ja recht den Teufel in den Vordergrund treten zu lassen, und spricht und agirt sich dabei ganz außer Athem. Hamlets den Schauspielern gegebener Rath bezüglich der Hände ist noch immer ein schön Ding. Hr. Jäger hat zum Bösewicht keinerlei Anlage, muß also nothwendig edler Liebhaber bleiben. Hr. Liebold wußte sich schon manchmal wenigstens einen Anstrich von Distinktion zu geben, diesmal hatte er aber darauf vergessen. Den Schluß mag Hr. Perko machen, welcher sich mit rührend schlichter Naivetät aus einer Verlegenheit half, in die seine künstlerische Gestaltungskraft gekommen war. Während seine junge Gattin in einem der kritischesten Augenblicke das lang verborgene Geheimniß ihres Lebens, das für Niemand mehr Interesse hat als gerade für ihren Mann, ihm und ihrem Vater erzählt, und dazu auch in der kürzesten Fassung einige Worte mehr braucht, als Hrn. Perko's Geduld zu vertragen scheint, tritt er einfach mit göttergleicher Ruhe an einen zur Seite stehenden Tisch und durchblättert ein darauf liegendes Album, vielleicht nach seinem nächsten Schlagwort suchend!

Schließlich können wir an den Hrn. Citator der Gespenster die Frage nicht unterdrücken, wodurch bei diesen die Unterscheidung in Skelett-Gespenster und in solche in vollem Kostüm und voller Leiblichkeit begründet ist.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Kritische Beleuchtung des C. F. Weitzmann'schen Harmoniesystems und des Schriftchens: „Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten" von F. J. Kunkel.

v. Br. — Bekanntlich wurde vor einigen Jahren von der Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig ein Preis für eine theoretische Schrift ausgesetzt, in welcher die Fortschritte der Harmonik, welche die neuere Tonkunst (d. h. die Kunst von Beethoven bis Liszt) genommen hätte, nachgewiesen werden sollten. Die HH. Liszt, Lobe und Weitzmann bildeten das Preisrichterkollegium und der Preis wurde einem aus ihrer eigenen Mitte, nämlich dem letztgenannten zuerkannt. Graf Laurencin in Wien erhielt das Accessit.

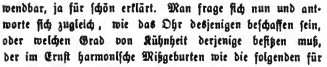
Die Weitzmann'sche Arbeit ist bereits in Nr. 30 und 31 des ersten Jahrganges der „Deutschen Musikzeitung" von dem Redakteur derselben, Hrn. S. Bagge, einer gründlichen Beurtheilung unterzogen worden, welche die gänzliche Haltlosigkeit und Willkürlichkeit der Weitzmann'schen Theorien in das hellste Licht setzte. In noch umfassenderem Maße leistet dies die vorliegende, mit größter Schärfe und Sachkenntniß ausgearbeitete Schrift, welche wir allen denjenigen, die an dem Gegenstande Interesse nehmen und die Mühe trocken-theoretischer Untersuchungen nicht scheuen, empfehlen.

Freilich hätte es eines ſo weitläufigen Rüſtzeuges gegen einen Fechter wie Hr. Weitzmann kaum bedurft, denn ſeine Sache richtet ſich ſelbſt. Es iſt ſo offenbar, daß ſeine Einſicht von dem ſchnöden Gängelbande vorhergefaßter Abſicht geleitet wird, daß man ſich kaum darauf einlaſſen mag, jene zu unterſuchen, da man dieſe überall vernehmlich durchklingen hört. Wer es unternimmt, das offenbar Falſche und Verkehrte zu vertheidigen, gleichviel ob mit ſehendem Auge oder in blindem Wahne, der muß nothwendig zum Sophiſten werden und ſich, wenn er doch den Schein retten will, in tauſend Widerſprüche verwickeln, wie dies Hrn. Weitzmann begegnet iſt und von Hrn. Kunkel mit erſchöpfender Gründlichkeit nachgewieſen wird, deſſen Schriftchen übrigens noch eindringlicher und allgemeiner wirken würde, wenn es, allem wiſſenſchaftlichen Ernſt unbeſchadet, in einem weniger ſchulmeiſterlichen Tone abgefaßt wäre.

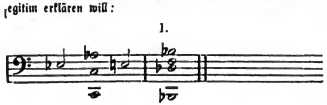
Wir beabſichtigen nicht in das Detail einzugehen; vielmehr genügt eine einzige Bemerkung. Die vornehmſte Tendenz der Weitzmann'ſchen Schrift ging dahin, die „harmoniſchen Freiheiten, deren ſich die Meiſter der „neudeutſchen Schule“ in ihren Werken bekanntlich in überſchwenglicher Fülle bedienen, auch als vollkommen rechtlich begründet darzuſtellen.

Mit Recht weiſt Hr. Kunkel darauf hin, wie auffallend es iſt, daß Hr. Weitzmann aus allen dieſen Werken ein einziges Beiſpiel (von Liſzt) zitirt und außerdem bei Allgemeinheiten ſtehen bleibt. Dagegen gibt Hr. Weitzmann eine große Anzahl ſelbſterfundener Beiſpiele von Harmonieverbindungen, die er, ſo überaus ſeltſam ſie erſcheinen, gleichwohl für vollkommen „wohlbegründet“, daher auch allgemein verwendbar, ja für ſchön erklärt. Man frage ſich nun und antworte ſich zugleich, wie das Ohr desjenigen beſchaffen ſein, oder welchen Grad von Kühnheit derjenige beſitzen muß, der im Ernſt harmoniſche Mißgeburten wie die folgenden für legitim erklären will:

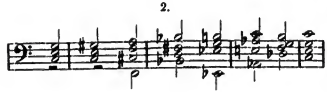
1.



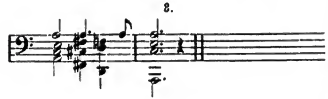
2.



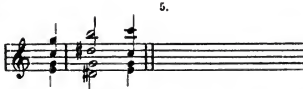
3.



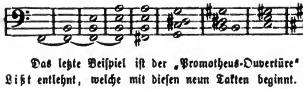
4.



5.



6.



Das letzte Beiſpiel iſt der „Prometheus-Ouverture“ von Liſzt entlehnt, welche mit dieſen neun Takten beginnt. Wer nun ſolchen Gipfel alles muſikaliſchen Unſinns, vor dem ſich ſchaudernd alle Muſen des Parnaſſes verhüllen, und ſich jedes denkfähige Gehirn, wie jedes unterſcheidungsfähige und gebildete Ohr entſetzt, ernſtlich zu vertheidigen unternimmt, der hat durch dieſes Faktum allein ſchon das Recht auf jede ernſte Diskuſſion ſeiner ſonſtigen Anſichten verwirkt, denn bei ihm iſt Alles möglich, und da es für jede beliebige Behauptung bekanntlich an Worten und Schein-Argumenten nicht fehlen kann, ſo thut man am beſten, ſich mit ihm in gar keinen Streit einzulaſſen.

Die abgeſchmackte, verwerfliche Manier, aus einigen Abſonderlichkeiten, die ſich auch bei den „klaſſiſchen“ Autoren, zumal bei Beethoven, aber auch bei Mozart, Haydn u. A. finden, ein Fundament gewinnen zu wollen, um von ihm aus für die zum Prinzip erklärte Willkür der „neudeutſchen Schule“ zu plaidiren, iſt bekannt. Die Klaſſiker charakteriſirt, daß bei ihnen unter tauſend Fällen 999 Mal die Regel und Schönheit herrſchen, die eine Ausnahme aber dann meiſt tiefer motivirt iſt; die neudeutſche Schule dagegen charakteriſirt, daß äußerſte Regelloſigkeit und Unſchönheit von vornherein ihr Prinzip iſt, und, was anderswo als Ausnahme wohl vorkommen mag, hier zum herrſchenden Geſetz geworden iſt. Auch in der Weitzmann'ſchen Schrift werden wieder die oft angefochtene Einleitung des Mozart'ſchen C-dur-Quartettes und die vielberufene Stelle im erſten Satz der Eroica mit dem unerwarteten Hörnereinſatz zitirt. Ich bin nun freilich ſo frei, dieſe Stellen auch heute noch wie von jeher gerade für große Schönheiten zu halten, eben ſo ſehr aber auch der Meinung, daß ſie ſich niemals vom techniſchen, ſondern nur vom äſthetiſchen Geſichtspunkte aus rechtfertigen laſſen, von dieſem aus aber auch vollkommen. Wenn dagegen Hr. Weitzmann zu der Stelle aus der Eroica bemerkt: „Dieſe Stelle hat bisher nur bei den Aeſthetikern eine Entſchuldigung finden können; nach meinem Syſtem findet ſie eine natürliche theoretiſche Erklärung, wenn man die Töne es und g des Hornes als regelmäßige, aber frei auftretende Verzögerungen der Töne d und f des vom ganzen Orcheſter angegebenen Dominant-Septimenakkordes betrachtet“,— ſo iſt dies völlig nichtiges Gerede, welches auch von Hrn. Kunkel gebührend abgefertigt wird. Wenn man dieſen Herren erſt ihre „Vorhalte“, „Verzögerungen“ u. ſ. w. zugeſteht, ſo iſt gar kein Tonungeheuer mehr denkbar, welches ſich auf dieſem Wege nicht als eine vernünftige, normale Konſtruktion erweiſen läßt. Darin aber beſteht ihr vornehmſter Witz.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Eröffnung des Schauspiels. „Benedig in Paris“.) Das k. Schauspiel eröffnete nicht Leſſing's „Nathan“, ſondern Shakespeare's „Hamlet“ mit Hrn. Deſſoir. Wenn man ſich auch dem vorzüglichen Spiele deſſelben mit freudigem Genuſſe hingeben durfte, ſo hat Hrn. Deſſoir's Organ aber jetzt eine ſo dunkle Klangfarbe angenommen, die Vieles in deſſen Darſtellung verkümmert. — Die Geiſter-Erſcheinungen ſind bereits von den Bühnen verſchwunden. Die in der Wilhelmſtadt zum erſten Male gegebene dreiaktige, von G. Ernſt verdeutſchte Geſangspoſſe: „Benedig in Paris“, oder: „Die Reiſe der Herren Dunanan, Vater und Sohn“, von Siraudin und Moineau, Muſik von J. Offenbach, hat eine beifällige Aufnahme gefunden; den Löwenantheil darf Offenbach's gewandte und melodiöſe Muſik in Anſpruch nehmen. Das Zuſammenſpiel ging fleißig zuſammen. In die Gunſtbezeugungen des Publikums theilten ſich die Damen Limbach, Schramm, Härting und die HH. Schindler, Liedicke und Leszinsky. In der Viktoria kam zum erſten Male ein dreiaktiges phantaſtiſches Zauberſpiel mit Geſang und Tanz: „Uriella“ zur Aufführung, das nur auf die Schauluſt der Maſſe, obgleich vergeblich, ſpekulirt. Bei Reyſel neu: „Die Piepmeier“, oder „Eine dom Korps der Rache“. In der Vorſtadt: „Baron Proppenzieher“.

*** **Mannheim.** (Adelina Patti als Roſina im „Barbier“.) Sie werden erſtaunt ſein ein Schreiben aus der Rhein-Neckarſtadt von mir zu erhalten, und doch iſt es eine Wahrheit; ich habe in öffentlichen Blättern geleſen, daß am 23. Auguſt die berühmte Patti eine einmalige Gaſtrolle in dem benachbarten Mannheim geben werde, ſchrieb raſch einem Freunde wegen eines guten Platzes, bin gekommen, habe ſie geſehen, gehört und — natürlich bewundert. Statt der urſprünglich intendirten „Nachtwandlerin“ war auf vielſeitiges Verlangen die Roſine gewählt worden, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß die kleine Hexenmeiſterin auch hier von dem trotz der erhöhten Eintrittspreiſe in den meiſten Räumen gut beſetzten Hauſe mit enthuſiaſtiſchem Beifall ausgezeichnet wurde. In der Singſtunde legte ſie ein deutſches Lied ein, „Das Echo“ von Eckert, das aber in Wahrheit nichts Anders iſt, als der der Sonntag gewidmete „Schweizergeſang“ und am Schluß der Oper einen Walzer — nicht den Arditi'ſchen Bacio. Das Lied war ſie ſo freundlich zu wiederholen, nach dem Schluswalzer aber leiſtete ſie zwar dem Hervorrufen dreimal Folge, nicht aber den begeiſterten Da Capo-Rufen. Ueber die ſo überaus anmuthige Erſcheinung der jugendlichen Künſtlerin, über ihre offenbar außergewöhnliche Begabung will ich Sie und Ihre Leſer mit allen Exzeſſen verſchonen. Sie haben die kleine Patti ja längere Zeit gehört, in einer wenn nicht ebenbürtigen, doch immerhin dieſelbe Sprache redenden und ſingenden Umgebung, während ſie hier italieniſch ſang (natürlich mit Ausnahme des Eckert'ſchen Liedes), und die deutſch ſingenden Repräſentanten der übrigen Partien, wenn auch ſonſt vielleicht recht tüchtige Leute, großentheils die Grazie und Leichtigkeit, mit der gerade dieſes Roſſini'ſche Meiſterwerk geſungen und geſpielt ſein will, vermiſſen ließen. Trotz des ſehr tüchtigen Orcheſters konnte ſo von einem einheitlichen Kunſtgenuſſe nicht die Rede ſein, eine Theaterdirektion verdient aber immerhin alle Anerkennung, wenn ſie beſtrebt iſt, ihrem Publikum die gefeiertſten Kunſtgrößen vorzuführen, und zu dieſen gehört gegenwärtig ohne Zweifel Adelina Patti im Fach der Roſinen, Berlinen, Abinen.

pp. **Olmütz.** (Das Geſangfeſt in Mähriſch-Schönberg.) Zu den bemerkenswertheſten Ereigniſſen auf dem Gebiete der Muſik aus der letzten Zeit in Mähren gehört die Abhaltung des Geſangfeſtes in Mähriſch-Schönberg. Es war dies das erſte Feſt dieſer Art, welches in Mähren gefeiert worden iſt, und zu welchem ſo umfaſſende Vorbereitungen getroffen wurden. Geſangvereine aus Mähren, Schleſien, Oeſterreich, Böhmen und Preußiſch-Schleſien waren mehr oder weniger an den beiden Feſttagen, den 15. und 16. Auguſt in Mähriſch-Schönberg vertreten. Im Ganzen zählte man 38 verſchiedene Männergeſangvereine mit mehr als 1200 Sängern. Bei der mit dem Feſte verbundenen Fahnenweihe wurde Storch's Meſſe in D und Einlagen von Lindpaintner und Abt, nebſt dem Fahnenliede von Linke aufgeführt. Bei der Geſangfeſt-Produktion wechſelten Geſammtchöre mit den Preisvorträgen der einzelnen Geſangvereine; „Frühlingsgruß an das Vaterland“ von Lachner, „Die Nacht“ von Schubert, „Ermanne dich Deutſchland“ von J. Wagner, ein Doppelchor aus „Oedipus“ von Mendelsohn, „Normanns Sang“ von Rücken, und „Alldeutſchland“ von Abt, waren die hervorragendſten Nummern. Am Wettkampfe, bei welchem drei Preiſe, beſtehend aus einem ſilbernen Pokale, einem Fahnenbande und einem Taktirſtabe, für die gelungenſten Vorträge beſtimmt worden ſind, haben ſich 13 Männergeſangvereine betheiligt. Als Preisrichter fungirten der Kapellmeiſter Storch aus Wien, der Profeſſor des Konſervatoriums Vogel aus Prag, Fiſcher aus Iglau, Fiby aus Znaim, und der Vereinsvorſtand Oberleitner aus Mähriſch-Schönberg. Den Ausſpruch der Preisrichter verkündete Hr. Rabeauz, Vorſtand des Wiener Sängerbundes, dahin lautend, daß den beiden Geſangvereinen zu Brünn und Olmütz gleiche Anerkennung und gleiche Auszeichnung gebühre, daher auch der erſte Preis beiden Vereinen zuerkannt worden ſei. Den dritten Preis erhielt der Männergeſangverein von Hohenelbe. — Das Geſangfeſt in Mähriſch-Schönberg hat den Beweis geliefert, wie ſehr ſich die Vereine in ihrem Streben gekräftiget, wie ſehr in ihnen nicht blos das heitere und geſellige Element, ſondern auch die muſikaliſche Ausbildung zugenommen hat. Noch vor kurzer Zeit hätte man die Abhaltung eines ſolchen Feſtes in einem Städtchen, wie Schönberg kaum für möglich gehalten.

Kleine Chronik.

Zur Feſtvorſtellung beim Fürſtenkongreß in Frankfurt a. M. war „Der Barbier von Sevilla“ gewählt worden, wobei Frl. Patti und die HH. Gunz und Bichler mitwirkten. Wie immer bei derlei Gelegenheiten war die

Aufmerksamkeit des Auditoriums allem Andern, nur nicht der Bühne zugewandt. Welche beschämende Rolle die Kunst dabei spielt, danach zu fragen fällt Niemanden ein.

Gounod's „Faust" hält nun auch seinen Einzug in Italien. Im Herbste soll es zu Florenz in der Peregola aufgeführt werden. Außerdem ist die Oper in Parma, Genua und Turin angenommen.

In der Berliner Oper ist seit ihrer am 3. d. M. erfolgten Wiedereröffnung die neue Pariser Orchesterstimmung eingeführt.

Musikfeste in Aachen. Am 22. d. fand im Aachner neuen Kurhause ein großes Konzert unter der Leitung des daetigen Direktors Wüllner statt, wobei Haydn's „Schöpfung" unter Mitwirkung der Fr. v. Marlow aus Stuttgaet und der HH. Gunz aus Hannover und Hill aus Frankfurt a. M. aufgeführt wurde. — Am 6. und 7. September wird dort der „Rheinische Sängerbund" ein Gesangfest veranstalten, wobei sich 62 in- und ausländische Vereine mit 1100 Sängern betheiligen werden. Das große Festkonzert findet am 7. statt, und es fallen dabei Chöre von Mendelssohn, Lachner, Mähring, Max Beuch und Abt von den zu einem Chor vereinigten Gesangsgenossenschaften zur Aufführung kommen.

Das Théâtre lyrique hat van nun an die Verpflichtung übernommen, in jedem Jahre eine vom Kanfeevataelum mit dem Preise gekrönte, dreiaktige Opee zu geben. Die Jury für die Zuerkennung des Preises wird aus fünf Mitgliedern bestehen.

Ein Possentheater in Graz wied der daetige Kamiker Czeenik im Zirkus heestellen, und hat zu diesem Ende denselben auf 8, eventuell 6 Jahre gepachtet gegen einen Pachtschilling van jährlichen 5000 fl. Das Theater wird den Namen „Thaliatheater" führen, und sein Repertair wird das der Treumann'schen Unternehmung im seüheren Kai- und jetzt im Carltheater sein, also die Operette, die Posse und das kleinere Lustspiel, besanders die französische Blüette und in bescheidener Ausdehnung auch Ballet. Bereits sallen mehrere Mitgliedee des dartigen landschaftlichen Theaters für die Unternehmung gewonnen sein.

Lokales.

Unsere Hofschauspieler finden noch immee Zeit, nicht nur in Wohlthätigkeits-Vorstellungen überhaupt mitzuwirken, sondern zu solchen Zwecken auch nach Rollen einzustudieren, die sie in der Burg nicht spielen. So z. B. spielte Frl. Bagnar gestern in Baden die Anna Vanneau und Hr. Lewinsky den alten Schreibee in „Die Eine weint, die Andre lacht". Und die Heerschaften benützen nach übeedies die Beetree des Burgtheaters zu den diesfälligen Praben van Rollen, die sie im Burgtheater naeausschtlich nicht spielen weeden, da z. B. die genannten am Burgtheater durch Fr. Gabillan und Hen. La Rache in vozüglicher Weise besetzt sind.

Frl. Kronau ist noch nicht eingetraffen. Während eine Nachricht sie in Salzbueg an einer längeee Zeit beanspruchenden akuten Krankheit daeniedee liegen läßt, versetzt sie eine andeee in Familien-Angelegenheiten nach Hamburg. Vielleicht thun wie gut, für die Wahrheit die goldne Mitte offen zu lassen. — Hiesige Blätter sprechen bei dieser Gelegenheit van einer „Rath" des Burgtheaters an Lustspiel-Liebhaberinnen. Wenn diese Entdeckung begründet ist, so wirft es jedenfalls einige Schatten auf die Leitung dieser Bühne, wenn sie durch den Abgang der „Kraft" des Frl. Kranau in „Rath" versetzt wird.

Hofopernsänger Beck, van seinem Urlaube zurückgekehrt, wird nächster Tage wieder auftreten.

In Gluck's Oper „Iphigenia in Aulis", welche auf den 4. Oktober angesetzt ist, werden die Damen Duftmann und Krauß, und die HH. Andee, Beck und Draxlee die Hauptpartien singen.

Das neuinscenirte Ballett „Esmeralda" mit Frl. Cauqui in der Titelrolle soll demnächst zur Aufführung kammen. Zum letzten Male wurde es 1853 gegeben mit Fr. Albert-Bellan als Esmeralda; zum ersten Male in Wien erschien es am 25. April 1851 mit Fanny Elßler in der Titelrolle.

Das neue Opernhaus soll unter allen Umständen bis zu Anfang 1866, in welchem Jahre die Wiener Weltausstellung stattfindet, vallendet sein. Die Zeit scheint uns ahnehin lang genug.

Die Gespenster im Carltheater. Langee's neuestle einaktige Posse: „Nichts als Gespenster", warin die letzteren für die Komik ausgebeutet weeden, wird nächstens im Caeltheater aufgeführt weeden. Der Apparat zu den Geistereeseheinungen soll sammt den Transportkosten auf 3600 Franken zu stehen kommen.

„Ein eigenthümliches Experiment" nennt dee „Satschafter" mit Recht die im Carltheatee bevarstehende Aufführung van Bauernfeld's „Großjährig", die in loco Wien daematzlich berühmten Lustspielsatire. Hr. Formes soll den Hermann (Fichtner's Rolle), Hr. Ascher den Schmerl, Hr. Knaak den Blase spielen und die Damen Miller und Müller die Frauenrallen inne haben.

Die Direktion des Josefstädter Theaters wird neuerdings als in Gefahr schwebend bezeichnet. Der „Zwischenakt" will van einem drahsichtigten Strike des Schauspielpersonals für den 1. September wissen, wenn die Direktion ihee bereits seit Manaten vernachlässigten Zahlungspflicht nicht nachkammt.

Die „Allgemeine musikalische Zeitung" in Leipzig fühlt sich sehr beunruhigt durch die neuerliche Anerkennung, welche die „Recensionen" dem Talente Offenbach's haben angedeihen lassen. Wir bedauern unsererseits, die gütige Warnung dee gereeten „Leipzigerin" unbeachtet lassen zu müssen. Wie haben eine ziemliche Anzahl Offenbach'scher Operetten gehört, haben uns ein Uetheil darüber gebildet und glaubten an diesem Urtheile, auch gegenüber den Geabheiten eines musikalischen Schulmeisters, festhalten zu müssen. Was die genannte Zeitschrift über unser angeblich verschiedenes Uetheil im Opern- und im Instrumentalfache, ferner über die Frage dee „Richtung" und des „Talentes" sagt, gehört zu einem Prinzipienstreit, dee nicht in einer Notiz eeaetert weeden kann. Für diesmal also nur so viel: die „Recensionen" sind alleedings keperisch genug, um auf das Talent eines Kompanisten dee geaalten Nachdeuk zu legen.

Briefkasten. 23. — 29. August: ♂ in Berlin, „. in Stuttgart, E. L. in Kopenhagen: Benützt. — 1 in Stuttgart: Beides erhalten. — O. G. in Berlin: Eingetroffen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 36. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 6. September 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthl. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Richtung und Talent. — Zur Charakteristik des Burgtheaters. I. Das weibliche Personal. (Fortsetzung.) — Beiträge zur Theatergeschichte X. — Berliner Opernbericht. — Prager Opernbericht (Schluß). — Wiener Theaterbericht: Josefstadt (Novitäten). — Neue Erscheinungen (Asantschewsky, Brahms). — Korrespondenz-Nachrichten (Dresden, Mainz, Olmütz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Richtung und Talent.

Eine Prinzipienfrage.

In der musikalischen Fachkritik spricht man gewöhnlich viel und angelegentlich von der „ehrenwerthen Gesinnung", dem „ernsten Streben", der „besseren Richtung" dieses oder jenes Komponisten oder von dem Mangel dieser Eigenschaften, der sich in den Werken eines anderen in einer feinen wahren Ruhm (vor der Kritik) vernichtenden Weise ausspreche. Erst ganz kürzlich hat uns die „Allgemeine musikalische Zeitung" in Leipzig ernstlich ermahnt, wir möchten doch nicht von der „Richtung" eines Komponisten auf sein „Talent" überspringen, d. h. also wohl letzteres nicht als maßgebend für unser Lob ansehen, wo erstere einigermaßen zweifelhaft sei. *) Wir aber gestehen ganz aufrichtig, daß bei allem Respekt vor jeglicher Gesinnungstüchtigkeit und jedweder „Richtung" das Talent, das tüchtige Können, in unserer Anschauung schwerer wiegt. Es dürfte demnach eine kleine Erörterung in diesem Prinzipienstreite nicht ganz überflüssig sein.

Was versteht man im obigen Sinne unter der guten „Richtung" einer Komposition? Doch wohl nicht die Pflege einer besonders preiswürdigen Gattung Musik? Die Unterscheidung wäre etwas schwer. Sollte etwa die gute Richtung mit dem Begriffe „ernster Musik" identifizirt werden? Was aber wäre dann „ernste" Musik? Etwa nur die „reine" Instrumentalmusik? Dann wäre ja Gesang, diese edelste musikalische Himmelsgabe, ausgeschlossen. Oder sollte er nur in kirchlichen oder oratorischen Formen miteinbegriffen sein? Gibt es sonst keinen ernsten Gesang? Bleibt nicht die weltliche Kantate, bleibt nicht die ernste Oper, bleibt nicht das ernste Lied und die Ballade? Wenn aber das ernste Lied und die ernste Oper, warum nicht auch das heitere Lied, warum nicht auch die komische Oper, das lustige Singspiel?

Man sieht, mit dieser Definition der komponistischen Gesinnungstüchtigkeit will es durchaus nicht gehen. Gattungsgrenzen sind nur dem Talente, der musikalischen Schöpfungskraft vorzuzeichnen, insoferne sich Spezialitäten für dieses oder jenes Musikgenre ausgebildet haben. Die Tüchtigkeit der sogenannten Richtung aber kann in jedem Genre, abgesehen von dessen äußerlichen Merkmalen, bewahrt werden. In jedem Genre kann ein gewisser Ernst des Willens und eine ausgiebige Liebe zur Sache ihren Platz finden. In jedem Genre kann sich der Künstler der Wichtigkeit seiner Aufgabe bewußt sein, in jedem Genre kann er sich's zur unumstößlichen Regel machen: nur das zu schaffen, was zu schaffen ihm wirklich innerstes Bedürfniß ist, keine Konzession zu machen den Launen des Publikums, der reproduzirenden Künstler, der Mode, des Zeitgeschmackes, keine Konzession dem Spekulationsgeiste der Theaterdirektoren

*) Vergl. die Notiz S. 560, Nr. 35 d. Bl.

und der Musikalienhändler, einzig und allein an seine eigene Schöpfungslust und -Kraft zu denken, an die speziellen Forderungen der speziellen Aufgabe, und an die heilige, menschenveredelnde Mission der Kunst.

Wir werden daher die Richtung eines Komponisten oder besser seine Gesinnung einfach sein musikalisches Gewissen nennen, und werden nun zu fragen haben, wie schwer dasselbe in der kritischen Beurtheilung eines Komponisten zu wiegen habe?

Wenn wir eines Komponisten Gewissen geprüft und es rein erfunden haben, dürfen wir dann sofort behaupten: der Mann bewährt in jeder Note eine untadelhafte Gesinnung, — ergo ist er ein guter Komponist!? Oder dürfen wir im gegentheiligen Falle ihn verurtheilen mit der Behauptung: der Mann hat in den Tag hineinkomponirt, ohne sich viel um musikalischen Anstand und Gesinnungstüchtigkeit zu kümmern, — ergo ist er ein schlechter Komponist!? Ist dies das ästhetische Kriterium, nach welchem die Kritik ein entscheidendes Votum abzugeben hat?

Wir sind der Meinung nicht.

Der Mann, der in einem Kunstfache etwas leisten will, muß vor Allem Talent haben. Fragen wir nur nach der Richtung, nur nach der Gesinnung, so machen wir uns lächerlich; — legen wir aber auch nur vorwiegend Nachdruck auf die Gesinnung mit beiläufiger Anerkennung des Talents, aber mit Unterordnung desselben unter jene, so kommen wir auch schon in Gefahr ungerecht zu sein, denn wir unterschätzen damit das entscheidende Element der Schöpfungskraft, und verwechseln eine sittliche Eigenschaft mit einer künstlerischen. Talent mit schwankender Gesinnung ist schlimm genug, weil es manchen Mißbrauch göttlicher Gaben mit sich bringt. Gesinnung mit geringem Talent ist aber weit schlimmer, weil es bei dem reinsten Wollen nichts Erhebliches leisten kann. Alle Kunst aber beruht — nicht auf dem, was Einer will, oder dabei fühlt, oder dabei denkt, — alle Kunst beruht auf dem Können. Die schöpferische Kraft bleibt die Hauptsache, selbst ihr Mißbrauch darf uns den göttlichen Ursprung nicht ganz verkennen lassen, das Talent wird auch ohne Vertiefung in sich selbst und in die Heiligkeit seiner Aufgabe Bedeutendes leisten, das Genie auch in naiver Bewußtlosigkeit Unvergängliches schaffen, während alle talentlose Tugend, alles unproduktive „ehrenwerthe Streben“ macht- und wirkungslos im Sande verrinnt.

Talent aber nennen wir das wahrhaft göttliche Geschenk des Gedankenreichthums, verbunden mit der nicht minder edlen Gabe, diesen Reichthum in charakteristischer und harmonisch wirksamer Weise zu verwenden. Talent nennen wir es (und in höchster Potenz Genie), wenn dem Musiker etwas einfällt. Es ist dies ein höchst prosaischer Ausdruck, er bezeichnet aber haarscharf jene seltene Eigenschaft, welche durch keine Gelehrsamkeit, aber auch durch keine Gesinnung und keine Richtung ersetzt werden kann.

Vereinigt sich Beides in einer künstlerischen Erscheinung, — desto besser, — dann mag die Kritik ihrer Begeisterung freien Lauf lassen. Erscheint aber, wie es mitunter zu geschehen pflegt, Eines ohne das Andere, so werden wir aufrichtig zu sagen haben, was uns an der Totalität der Erscheinung zu fehlen scheint, was wir daran bedauernd vermissen, immer aber wird es vornehmlich unser Beruf sein, in der Beurtheilung des faktisch Geleisteten, der vorhandenen Befähigung gerecht zu werden.

So viel über die allgemeinen Grundsätze, die uns in gedachtem Prinzipienstreite leiten und die uns den Pflichten einer objektiven Kritik vollkommen zu entsprechen scheinen. Auf die Anwendung dieser Grundsätze und den Widerstreit der Meinungen in Einzelfällen kommen wir zurück.

Zur Charakteristik des Burgtheaters,

seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung.

I.

Das weibliche Personal.

(Fortsetzung.) *)

Emilie Kronser, geb. Fournier.

(Erste Gastrolle am 8. Oktober 1832, erstes Debüt am 16. Februar 1833, beide Male: Julia.)

Auch diese Schauspielerin war einmal, wenngleich nur kurze Zeit, glänzend beschäftigt und mehrfach gefeiert, während sie jetzt sich nur mehr im Besitze einiger älteren Rollen zweiten und dritten Ranges befindet. Sie gastirte 1832 als Julia, Kunigunde („Hans Sachs“), Johanna d'Arc, Olga, Bertha („Ahnfrau“), Lucie

*) Siehe Nr. 34, S. 529.

(„König Enzio“), Gabriele und Louise und debütirte 1833 als Julia, Gabriele und Mencia („Don Gutierre“). Während der nächsten Jahre, 1833—1836, trat sie ziemlich auffallend in den Vordergrund. Eine ihrer Hauptrollen war Marianne, in dem gleichnamigen Stück von Treitschke, sie war die erste Gülnare in Grillparzer's „Traum ein Leben“ und Lukrezia in Halm's „Adept“, spielte die Amy in dem nach Walter Scott von Lembert bearbeiteten „Kenilworth“, und hatte Hauptrollen in einer Anzahl Novitäten von Raupach, Pannasch, Hornbostel, Kuffner u. A. Ferner gab sie auch die Maria Stuart, die Chriemhild („Nibelungenhort“), Lady Milford, Eboli, Ophelia, Adelheid („Götz“), Beatrice („Braut von Messina“), Donna Diana, Recha („Nathan“), Porzia, Kordelia, ferner noch mancherlei Ehefräulein in älteren Ritterstücken, im Lustspiel (obwohl hier weniger beschäftigt) die junge Pathe, Katharina von Rosen ꝛc.; später, 1839—1842, da sie schon seltener spielte, die Anna in den „Bekenntnissen“ die Olivia in „Vivia“ („Was ihr wollt“), die Leopoldine in „Der beste Ton“, und 1846 sehen wir Fr. Kronfer noch die Pächterin in „Das war ich“ spielen. Dann blieb sie längere Zeit, zum Theile krankheitswegen, fast gänzlich außer Thätigkeit, bis in den fünfziger Jahren Laube ihr wieder einige Rollen zutheilte, die sich zuletzt aus dem Nachlasse der verstorbenen Zeiner um einige Hexen- und Haushälterinnen-Exemplare vermehrten.

Man sieht aus den vorstehenden Angaben, daß Fr. Kronfer-Fournier sich in der günstigen Stellung, die sie, aus Berlin hieher berufen, einnahm, nicht lange zu halten vermochte. Sie galt eben vornehmlich als ein Protektionskind der damaligen Direktion (Deinhardstein), welche ihre Befähigung weitaus überschätzte. Wie sehr sie auch äußerlich durch den wohlbestellten Apparat einer ersten Liebhaberin, durch Gestalt, Gesichtszüge, Bühnentechnik und leidliches Feuer auf einen Theil des Publikums wirken mochte, Eines hat ihr immer gefehlt, was selbst den minderbegünstigten Schauspieler zum Künstler adelt: Natürlichkeit. Die gespreizte Haltung, das gezierte Mienenspiel, die eigenthümlich zischende Sprache bei immer sichtlich angestrengtem Pathos gaben ihren Darstellungen stets ein Gepräge von Affektation, welches auch jetzt — obwohl Fr. Kronfer jede ihrer kleinen Aufgaben mit unverkennbarem Eifer behandelt — keineswegs verschwunden ist. Am angemessensten figurirt sie als gealterte Kokette in „Rose und Röschen“ und ähnlichen Rollen.

Julie Rettich, geb. Gley.

(Erstes Gastspiel, erste Rolle, am 15. Dezember 1828: Chalinka im „Mädchen von Marienburg“; zweites Gastspiel, erste Rolle, am 16. Dezember 1829: Irene in „Belisar“; erstes Engagement, erste Rolle, am 12. Oktober 1830: Julie. Drittes Gastspiel, erste Rolle, am 6. Oktober 1835: Maria Stuart, zweites und definitives Engagement: erste Rolle, am 27. November 1835: Desdemona.)

Ludwig Tieck schreibt 1827 über Dlle. Gley (damals k. sächsische Hofschauspielerin) *): „Unser Publikum, das sonst nicht so zuvorkommend und aufmunternd ist, wie das lebhaftere in Wien, hat die ersten Versuche dieses jungen Talentes im vorigen Jahre sehr freundlich begrüßt. Daß sich die junge Schauspielerin dieser ehrenden Aufmunterung nicht unwerth gemacht hat, beweisen die Fortschritte in der Kunst, die auffallend genug sind, um uns in ihr eine wahre Schauspielerin für die Zukunft versprechen zu können. Die naiven Charaktere gibt sie mit einer Herzlichkeit und Wahrheit, die hinreißen. Ihr Ton ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Gefühl. So die Margarethe in den „Hagestolzen“, „Das Mädchen von Marienburg“, Polyxene in „Kunst und Natur“ und mehrere andere. Auch im ernsten Schauspiel und in der Tragödie hat sie glückliche Versuche gemacht. Was ihr noch fehlt, ist Haltung. Noch ist zuweilen Verlegenheit, und in den wichtigsten Momenten, an ihr sichtbar. Aber früh und mit weniger Vorbedeutungen (?), ist von ihr in kurzer Zeit schon Vieles und Bedeutendes geleistet worden. Ihr Wesen hat eine große Verwandtschaft zu dem der unvergleichlichen Sophie Müller in Wien. Vielleicht daß sie dieser trefflichen Künstlerin in Zukunft nahe kommt. Rechnet man, wie viele Mängel sie schon abgelegt hat, die schwer zu verbessern schienen, so hofft man wohl nicht mit Unrecht, daß sie auch die letzten tilgen wird, die ihr erfreuliches Talent hemmen könnten“.

An anderem Orte lobt der berühmte Dramaturg an Dlle. Gley's Darstellung der Louise insbesondere die Neuheit und Selbständigkeit der Auffassung, sowie die Natürlichkeit der Rede, und fügt hinzu **): „Nun ist freilich der Versuch, eine tragische Rolle so aufzufassen, daß man nie die Theaterrede, nie das Auswendiggelernte vernehmen soll, ein so großes Wagestück, daß in der Rolle (die außerdem nicht ohne innere Widersprüche ist) das Herzliche, Großartige wohl hervortrat, aber noch hie und da die geistige Bindung fehlte, jene künstlerische

*) „Dramaturgische Blätter“, 3. Bd. S. 14.

**) „Dramaturgische Blätter“, 3. Bd. S. 154.

Verschmelzung, die das Disharmonische wieder in Harmonie setzt. Die junge Künstlerin kann eben nur durch Uebung diese Schwierigkeiten besiegen, und durch die Aufmunterung des Publikums, welches dies Bestreben anerkennt und es für das rechte hält*.

Noch mehrere Stellen könnten wir anführen, in welchen die Anerkennung Tieck's einen noch lebendigeren Ausdruck annimmt. Wir ersehen indessen schon aus dem Angeführten, daß Julie Gley bereits in ihren Anfängen sehr bemerkenswerthe Fähigkeiten und eine vielversprechende Eigenthümlichkeit verräth, vor Allem aber ein sehr lebendiges Streben ihre Sache gut und immer besser und besser zu machen. So kam sie denn, mit mancherlei glücklichen Gaben ausgestattet, wiewohl auch noch mit mancherlei Unebenheiten behaftet, an das Burgtheater, wo ihr Talent sich bald zu höherem Schwunge erheben, zugleich aber auch bald so Manches sich aneignen sollte, was sich zu stereotyper Manier kryställisirte.

Von der äußeren Erscheinung unserer Heldin darf wohl ohne weiters behauptet werden, daß ihre Gesichtszüge sich zum Ausdrucke mannigfach bewegter Leidenschaften vortrefflich, zum Ausdrucke sanfter, elegischer Stimmungen dagegen weniger eigneten, und wo die Künstlerin diesen letzteren erstreben wollte, mitunter zur Verzerrung neigten; daß ferner ihre Bewegungen und Geberden, sei es von Natur aus, sei es aus Vernachlässigung dieses Studiums, der plastischen Schönheit geradezu auffallend entbehrten; daß endlich ihr Organ ungemein modulationsfähig war, was viele Vortheile, aber natürlich auch manchen Mißbrauch nach sich zog. Die innere Begabung der Künstlerin konnte unbedingt eine entschieden günstige genannt werden. Ihr junges Talent war ernst und lebendig zugleich, ihre Auffassungsgabe leicht und logisch, ihr Aufgehen in der Rolle echt künstlerisch, ihre schauspielerische Intelligenz jedem guten, aber freilich eben so jedem gefährlichern Beispiele offen, wenigstens bis zu jenem Zeitpunkte, wo sie sich mit allen natürlichen und erlernten Vorzügen, wie mit allen natürlichen und angeeigneten Fehlern zur bestimmten Individualität ausgebildet hatte, was noch verhältnißmäßig früher geschah, als bei mancher anderen Schauspielerin.

Dreierlei Einflüsse, wenn wir nicht irren, haben vorwiegend auf Fr. Rettich in Bezug auf ihren rethorischen Vortrag eingewirkt: ein großer, erhebender in dem Beispiel der Sophie Schröder; ein verführerischer, aber gefährlicher in den Stücken Friedrich Halm's; ein verderblicher und herabwürdigender in den Deklamationsstücken M. G. Saphir's. Dem ersteren (und selbstverständlich auch ihrem eigenen, ursprünglich frischen und begeisterungsvollen Talente) dankt Fr. Rettich die großartige Wirkung, die sie in Heidinnen-, antiken und sonst hochtragischen Rollen hervorbringt. Feurigen Schwung und echte Größe bewährt sie in diesem Bereiche mit unleugbarer technischer Meisterschaft in der Handhabung blendender Uebergänge, erschütternder Effekte, — während freilich die erschreckend unklassischen Armbewegungen einen vollkommen harmonischen Eindruck nicht aufkommen lassen. In lyrischen, sentimentalen Partien ist es aber nicht allein dieser Uebelstand, — auch die von den ersten „Griseldis"-Tagen an immer wachsende Thränenseligkeit tritt hindernd ihrem Streben und dessen künstlerischer Wirkung entgegen. Von dieser Gattung tragischer Rührstücke *) hat das leicht empfängliche Gemüth der Künstlerin einen bedauerlichen Impuls zur falschen Sentimentalität bekommen und hat sich bei ihr ein häßliches Wimmern und Schluchzen zur stereotypen Manier ausgebildet, gegen welche die mannigfachen glänzenden Vorzüge ihres lebendig schattirten Spieles in den Augen der Kenner allmählich zurück traten. Zu dieser Uebertreibung gesellte sich aber noch jener Einfluß der Saphir'schen Deklamationsstücke. Diese blendend aufgeputzten, aber ungeachtet mancher poetischen Wendung doch im Grunde recht unkünstlerisch zurechtgemachten Solopieeen haben das Ihrige gethan, um Fr. Rettich auf das Niveau einer Deklamations-Virtuosin herabzuziehen. Der Ungeschmack in der Wahl solcher Sachen und überhaupt die einem Saphir, dem Repräsentanten der berüchtigten Wiener Kritik in den dreißiger und vierziger Jahren, erwiesenen Gefälligkeiten bilden überhaupt keinen Glanzpunkt in den Erinnerungen mehrerer Burgschauspieler.

Ganz anders und zwar ausnehmend gut gelangen unserer Künstlerin alle aus den Kreisen des lieblich Weiblichen heraustretenden und doch nicht geradezu großartig heroischen Charaktere: Schiller's Elisabeth, bevor sich ihre Darstellung in kleinen Zügen zerspitzte, mehr noch Laube's Elisabeth und früher dessen Christine im „Monaldeschi". am vorzüglichsten aber die Regentin im „Egmont". Hier störten die früher gerügten Fehler nicht: die harten Bewegungen konnte man

*) Wir sind nicht blind gegen die vielen Schönheiten der Halm'schen Stücke und sind überhaupt weit entfernt Halm's Talent zu nahe treten zu wollen. Hier handelt es sich nur um jenen einen Punkt der zwischen dem Dichter und der Schauspielerin bestehenden Wechselwirkung.

als zum Ganzen paſſend hinnehmen, dem Wohlgefallen am Thränenjammer blieb keine Pforte offen, die ſtramme Haltung, das energiſch kurze Wort mit wohlklingend tieferem Organ geſprochen, die geiſtreiche Ausmalung der Stimmungen und das konſequente Feſthalten an der Grundauffaſſung — Alles ſtimmte zur vortrefflichſten Charakterſtudie.

Ganz anders wieder und zwar bei weitem nicht ſo gut erſchienen ihre wenigen Luſtſpielgeſtalten. Der männlichen Hälfte ihrer Viola zwar kommt noch das obige Lob zu Gute, während die weibliche Geſtalt in Sentimentalität zerfloß. Dagegen können wir ihrer Herzogin von Marlborough — trotz der Beliebtheit gerade dieſer Leiſtung — die Meiſterſchaft nicht zugeſtehen. Der völlige Mangel an Grazie in allen Theilen der Aktion verleidet uns den Geiſt, der ſich in der Handhabung des Dialogs verräth und ſelbſt in letzterer Beziehung erſcheint uns Vieles ſo übertrieben ſcharf pointirt und ſo effektſuchend gedehnt, daß wir es zum mindeſten mit jenem natürlichen Konverſationsſtyl, wie er in der Burg mit Recht maßgebend geworden, niemals recht in Einklang zu bringen vermochten.

So weit die Ausſtellungen, wie ſie unſeren Anſichten entſprechen, Anſichten, welche freilich von dem größeren Theil des Publikums nicht getheilt und von dem übrigen nicht laut geäußert werden. Fr. Rettich hat immer das Publikum auf ihrer Seite gehabt, und ſehr oft haben ihre Fehler eben ſo viel Effekt gemacht wie ihre Vorzüge. Auch von Seite der Direktionen hat ſich Fr. Rettich, wenn wir nicht irren, zu allen Zeiten einer entſchiedenen Begünſtigung erfreut, jedenfalls von Seite des Direktors Laube, der gerade ſie, länger als alle andern Mitglieder, noch Rollen ſpielen ließ, für die ſie nicht mehr jung genug war. So wurden in „Macbeth", „Iphigenia", „Sappho", im „Glas Waſſer", im „Nathan" ſämmtliche Rollen mittelſt Neubeſetzung verjüngt, nur Fr. Rettich ſpielte und ſpielt theilweiſe die ihren noch, worunter wohl namentlich Sittah längſt ſehr wenig mehr für ſie paßt.

Ihr Uebergang in ältere Rollen war übrigens ein äußerſt glücklicher. So gibt Fr. Rettich die Iſabella von Meſſina, trotz unzureichendem Organ, im Ganzen ſehr ſtylvoll, ihre Kurfürſtin im „Teſtament des großen Kurfürſten" iſt eine Meiſterleiſtung, und ihre königlichen oder bürgerlichen Mütterrollen, je älter, deſto beſſer. Weißes Haar ſteht ihr gut, als Herzogin von York in „Richard III." und als ariſtokratiſche Großmutter im „Kind des Glücks" iſt ihr Ausſehen ſehr würdig, ihr Spiel ſehr charakteriſtiſch. Jüngere Mütter, die zugleich Salondamen ſind, wie in „Lady Tartüffe" ſagen ihr, nach unſerer Meinung, wenig zu; ſie iſt hier zu ſentimental und zu wenig fein. Vortrefflich, voll ſchlichter Wahrheit, wie wenige ihrer früheren und jetzigen Rollen, iſt ihre alte Mad. Römer in dem Genrebild: „Im Alter".

Wir möchten — indem wir dieſen Skizzen-Verſuch ſchließen — nicht mißverſtanden werden. Indem wir der Schattenſeiten und der eingetretenen Manier in den Darſtellungen unſerer erſten tragiſchen Schauſpielerin gedachten, wollten wir das Talent, das ſie von der Natur empfangen, nicht verkleinern, ſondern vielmehr zeigen, wie Schade es iſt, wenn eine vielvermögende Begabung trotz eifrigſtem Streben und intelligenter Auffaſſungsfähigkeit, durch fremde Einflüſſe und durch die Verlockungen des eigenen Geſtaltungsvermögens ſich von der einfachen Natur und der ſtylvollen Wahrheit ableiten läßt. Natur und Wahrheit aber zum einzigen Maßſtabe der Beurtheilung zu nehmen, iſt unſere Schuldigkeit, und wir trachten ihr nachzukommen, ſo viel an uns liegt, um ſo ſtrenger, je mächtiger die Wirkungskraft eines Schauſpielers ſich erweiſen hat; denn je größer das erhaltene Pfund, deſto größer die Verantwortlichkeit, deſto ſtrenger mit Recht auch die Kritik.

Beiträge zur Theatergeſchichte.

X. *)

Aufhebung des Mannheimer Theaters.

Ueber die Aufhebung des Mannheimer Theaters erſchien 1794 ein Regierungsreſkript, worin unter Anderm Folgendes ſtand:

„Daß die Schauſpiele als luxuserregend einzuſtellen ſeien, obgleich dabei die Talente gewiſſer Leute, welchen man in ruhigen Zeiten Alles Gute gönnte, außer Beſoldung kämen; allein dies wäre anbetrachts der größeren Kalamität nicht zu achten! Denn durch das Schauſpiel würden zu viel Leute herbeigezogen, welche alsdann die Lebensmittel vertheuerten, ferner ſei das Theater für die Armen eine Heuchelei, unter deren Deckmantel man allen Lüſten fröhnen könne, und daß die Schauſpiele mindeſtens zu ſuſpenſiren ſeien. — Darauf ſtellte der Hof die Vorſtellungen bis auf Weiteres ein!"

*) Vgl. Nr. 20, S. 318, wo ſtatt VIII. zu leſen iſt: IX.

In seinem Bericht über das Vorstehende ist Iffland tief empört über den Geist, welcher das Reskript diktirte und welcher jedenfalls, wenn er auch nicht boshaft gemeint war, doch schonungs- und erbarmungslos über die Kunst und ihre Verdienste dachte.

„Ich habe nunmehr das erste Regierungsreskript wieder gelesen".

„Ich kenne keinen frömmelnderen, satanischeren Endzweck und keine boshaftere, gröbere Sprache. Ja, der Zweck ist Abschaffung des Schauspiels und am pitoyablen Schluß, wo von den Talenten gewisser Leute geredet wird, sieht man den Vorsatz des Ganzen vor Augen".

„Nach dem, was ich nun davon weiß, und nachdem Sie es gelesen hatten, wundert es mich, daß Sie nicht mehr darüber sagten und sogar L. (Lamezan) gestern so wohl empfangen haben. Ich weiß nicht, wie man unter solchen platten, albernen und bösen Menschen länger mit Ruhe und einigem Vergnügen leben mag! Und wie unwürdig ist es, was über das Schauspiel und dessen Einfluß auf die Armen gesagt wird!" ꝛc.

Iffland.

Hr. v. Dalberg, immer gerecht, selbst wenn er anderer Meinung war, berichtigte Iffland's Heftigkeit, wie folgt:

„Lamezan ist trotz seiner, aus schwärmerischem Eifer geflossenen Scottise ein würdiger, wohlthätiger, fleißiger, verdienstvoller Mann im Staate, einer meiner besten Justizräthe, meines Bruders intimer Freund, ich werde ihn also immer schützen und wohl empfangen, wenn er gleich schiefe Begriffe vom Schauspiel hat — der würdige Abt Jerusalem hatte sie ja nebst andern Staatsmännern auch! — Genug, wenn das Publikum für die Sache ist, ich liebe Meinungstoleranz über Alles und beschwöre Sie, lieber Iffland, aigrieren Sie diese Sache nicht durch Gespräch darüber, und warnen Sie die Uebrigen davor, sonst ist meine Arbeit vergebens. Die bereits von mir eingeschlagenen Wege werde ich fortwandeln und den Minister eher nicht sprechen, bis es Zeit ist, in diesem Augenblick könnte es die Sache sehr verderben".

Dalberg.

Auf diesen klugen Rath Dalberg's erwidert Iffland am Eingang eines dienstlichen Berichts Folgendes:

„Ich bescheide mich, daß Ihre Excellenz über Hrn. Lamezan Recht haben; das Christenthum wie solche Leute es begreifen, führt oft weit".

„Alle Regierungsschriften habe ich gestern gelesen, auch Ihro Excellenz fürtreffliches Promemoria vom 31., welches ein Meisterstück von Styl und Dignität ist!"

Iffland.

Vier Jahre später handelte es sich abermals um Sein oder Nichtsein, und Beck richtete zu Gunsten der Erhaltung des Theaters Folgendes an Dalberg:

19. Februar 1798.

„Euer Excellenz geäußerte Befürchtungen sind von solcher evidenten Wichtigkeit, daß sie angestrengtes Nachdenken erfordern. Der Möglichkeit der ferneren Erhaltung dieses Theaters steht eine große politische Unwahrscheinlichkeit entgegen".

„Ich stehe an einer Stelle, welche mir auferlegt, meinen eigenen Vortheil ganz beiseite zu setzen und meine Pflichten im Großen gegen viele Theile zu erfüllen. Diese Pflichten sind:

1. Gegen den Churfürsten selbst. Welcher Verantwortung setzte man sich aus, einen Schritt zu übereilen, der ihn durch das laute Geschrei so vieler getäuschten Menschen in ein unangenehmes Verdrüßniß bringen würde, Ihn, den Erbauer dieses Schauspielhauses, der es zum Vergnügen und Ruhm dieser Stadt und Gegend baute, dekorirte, mit Künstlern und Kunstwerken versah und 18 Jahre unterstützte, wollte man eine ansehnliche, durch jede Anstrengung und weise Verwaltung angehäufte Kasse nur dazu brauchen, um eine Reihe von Kontrakten abzukaufen und dennoch den Kurfürsten in den unumgänglich nöthigen Fall zu setzen, die von ihm eigenhändig unterschriebenen (nicht aus Gnade, sondern in Kontraktsform) ertheilten Revisions-Dekrete pünktlich zu erfüllen? Von dieser Pflicht kann nichts einen Souverän entbinden, so lange er noch Herrscher über irgend einen Staat ist. Vielleicht kennen Ew. Excellenz die bestimmte Giltigkeit dieser Pensionsversicherungen selbst nicht mehr genau? Ich lege Ihnen zur Probe eine Kopie des meinigen bei".

„Alle diese Betrachtungen auf einer Seite, welche durch große Vorräthe an Garderobe, Dekorationen, Musikalien, Büchern und Instrumenten noch erhöht werden, bringen das Resultat in mir hervor, daß ich mich der größten Verantwortlichkeit gegen meinen Kurfürsten und Herrn aussetzen müßte, wenn ich nicht alle Geistesträfte anstrengte, um das hiesige Theater gegen alle Stürme, so lange als nur irgend möglich zu erhalten".

„Meine zweite Pflicht ist die gegen Ew. Excellenz selbst. Schon öfter sahen Sie zuviel auf die gegenwär-

tige Lage, welche leicht an den Sturz des Theaters glauben lassen kann, indessen geben Zufall, Glück und Thätigkeit öfters der Sache eine günstige Wendung. Es könnte sein, daß auch Ew. Excellenz um des Kurfürsten, der Stadt und der Kunst willen mir es einst bitter vorhalten möchten, wenn ich zu einem übereilten Schritte gerathen hätte".

„Meine dritte Pflicht besteht für das Mannheimer Publikum; es ist nämlich aus politischen und statistischen Gründen nöthig, in Mannheim das Schauspiel zu erhalten".

„Aus politischen? Wegen Erhaltung der Bildung, Sitten, Kenntnisse und Begriffe, um das Volk milde, menschlich und zufrieden zu erhalten".

„Aus statistischen? Weil es erwiesen ist, daß die Künste und vorzüglich das Theater in Friedenszeiten die beinahe einzige Hauptsache der Zirkulation ausmachen!"

„Sollte das linke Rheinufer verloren bleiben, so kann man mit Gewißheit berechnen, daß der vorzüglichste feste einzige Aktivhandel Mannheims durch Kunstprodukte (denn so kann man es auch nennen), nämlich Opern, Schauspiele, Konzerte getrieben wird".

„Alle diese Betrachtungen machen es mir abermals zur Pflicht, um des Publikums Willen dem Schritte zur Auflösung so lange als nur immer möglich entgegen zu handeln".

„Die vierte Pflicht besteht endlich dem Theaterpersonale gegenüber, denn einige Wenige ausgenommen, welche durch ihre Talente anderwärts ihren Unterhalt erwerben könnten, wäre dieser Schritt das Signal zum Ruin, zur Verzweiflung vieler Menschen und Familien!"

„Welche Masse von Menschen erhält durch das Theater Brod, welche heilige Pflicht haben Ihre Excellenz und ich — gegen alle in Kontrakten stehenden Mitglieder; der Tenor jener Befehle, welcher die Mitglieder strenge auf ihren Kontrakt und gesetzliche Pflichten hinwies, war sehr kräftig und der Würde einer kurfürstlichen Intendanz angemessen; dies gibt aber reelproque Rechte, dafür können sie auch verlangen, daß ihre Kontrakte buchstäblich erfüllt werden, können von mir fordern, daß ich ihre Rechte eben so willig einer kurfürstlichen Intendanz vortrage und nach bester Einsicht und Kräften unterstütze, sowie ich die strengen Befehle und Ermahnungen der kurfürstlichen Intendanz zu exekutiren wußte".

„Dies sind bis jetzt die Resultate meines Nachdenkens in den ersten 24 Stunden. Ich werde die Zeit benutzen, Pläne zu entwerfen, um dieses Theater zu erhalten, bis dahin erbitte ich nur das Wesentlichste, wovon Alles abhängt, die sorgfältigste Sicherheit der Theaterkasse!"

„Das Wohl so vieler Menschen hängt davon ab, es ist mühsam erworben! In der größten Theuerung, in den Gefahren des Krieges, bei Mangel und Elend, bei drei Bombardements und zwei Einnahmen der Stadt, haben die Menschen alle Kräfte aufgeboten, damit das Ganze bestünde!"

„Man mußte singen und spielen mit dem innern Gefühl der Bangigkeit für die bevorstehenden gräßlichen Gefahren! Man zitterte für das Leben von Weib und Kind und mußte indessen die einstweiligen Sieger belustigen! Das gibt hohe heilige Rechte, und die Kasse muß sorgfältig geschützt werden, besonders, da eine gänzliche Auflösung zu befürchten und die Theaterkasse vor der Hand die einzige Entscheidungsquelle ist".

„Der Intendant ist zwar Minister, aber der Minister war 19 Jahre Intendant! Ich weiß, daß kein anderes Staatsbedürfniß Ew. Excellenz je dahin bringen wird, sich von Anderen, welche nicht den Grad des Edelmuthes von einem Dalberg besitzen, ableiten zu lassen! aber —

„Es ist wahrscheinlich, daß die Franzosen jene Staaten auf dem rechten Rheinufer erst besetzen und dann selbst vertheilen, welche zur Entschädigung bestimmt werden. Bei dieser Gelegenheit werden sie sicher auch nach Mannheim kommen. Wer kann wissen, ob sie nicht feindselig handeln, um unpolitische Schritte zu ahnden?"

„In dieser Voraussetzung ist es sehr nöthig, den größten Theil der Theaterkasse an einen sicheren Ort zu flüchten! Stuttgart, Karlsruhe, jeder Ort, dessen Souverän mit den Franzosen in gutem Verhältniß steht, gewährt Sicherheit genug".

„Hier ist keine, nicht bei Ihnen, nicht beim Kassier, in keiner Bank, keinem Keller, keinem Institute. Ich beschwöre Ew. Excellenz, diese Bitte gehörig zu prüfen und nach eigener Ueberzeugung und Einsicht zu erfüllen".

„Zur Ausarbeitung eines Planes brauche ich durchaus Listen und Papiere, welche nur eine spezielle Kenntniß des Theater-Etats gewähren. Da nun der Kassier ohne Ew. Excellenz Befehle mir diese nicht zeigen wird, so ersuche ich, ihm dieselben zu ertheilen. Geheimniß ist in dieser Verhandlung ganz absolut nöthig und ich werde das genaueste Stillschweigen beobachten".

Beck.

Darauf erwiderte Dalberg:

„Das Recht der Theatermitglieder ist auf Kontrakte und Reskripte gegründet, darauf muß bestanden werden und darauf werde ich meinen Bericht an den Kurfürsten fest und bestimmt richten. Vor Allem aber lasse ich sogleich vor der Hand vom Kassier einen Statum aufstellen, nach welchem sich genau ergeben wird, wie lange, ohne Zuschuß des Hofes, das Theater bestehen kann.

Dann wird Ihnen dieser Status mitgetheilt, daß Sie einen näheren Plan, gemeinschaftlich mit dem Kassier zur ferneren möglichen Beibehaltung der Bühne entwerfen. Nach diesem Plane stelle ich dann meinen Bericht nach Hofe und gründe ihn auf das Staatsvermögen. Dalberg".

Berliner Opernbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Gastspiele auf der k. Bühne während der zweiten Hälfte der abgelaufenen Saison: Die Tenoristen Wachtel, Bachmann und Groß. Die Damen Fabbri-Mulder, Lichtmay und Förster. Der Bassist Lindeck. Frl. Spohr. — Neue Engagements: Die Damen Gericke und Santer.

Bevor ich einen flüchtigen Blick auf die in jüngster Zeit von unseren kleinen Bühnen gebrachten musikalisch-dramatischen Novitäten werfe, soll noch in Kürze der Gastspiele im k. Opernhaus gedacht werden, an denen die zweite Hälfte der Saison überaus reich war. Sie hatten fast alle einen unmittelbar praktischen Zweck, sollten nicht sowohl einzelne gefeierte Gesangscelebritäten des Auslandes dem Berliner Publikum vorführen, als vielmehr die Einleitung zu eventuellen Engagements bilden, oder mancherlei durch Erkrankung und Beurlaubung entstandene Lücken ausfüllen. In die Vertretung des Heldentenorfaches theilen sich zur Zeit bei uns die HH. Formes und Woworsky, da indessen ihre Kraft dem angestrengten Dienst keineswegs vollauf gewachsen ist, wie ihn das Repertoir einer Oper mit sich bringt, die kaum einen Abend der Woche nicht mit Beschlag belegt, da zudem die Stimme des einen nicht mehr in der ersten Jugendblüthe steht und von häufigen Indispositionen heimgesucht wird, während der andere sich immer mehr der lyrischen Gattung zuneigt, so suchte man vor Allem nach einem Tenor, der es vermocht hätte, für die Gesangsathleten der modernen dramatischen Musik die Repräsentationskosten aufzubringen. Drei Kandidaten fanden sich ein, die HH. Wachtel, Bachmann und Groß. Das Engagement des ersteren scheiterte an dem Bedenken der Intendanz, auf die hochgetriebenen Geldforderungen des Sängers einzugehen, die Leistung der beiden andern gaben dagegen keine genügende Bürgschaft für eine gedeihliche Wirksamkeit in der anspruchsvollen Stellung, um die es sich handelte. Hr. Wachtel gastirte als Arnold im „Tell", als Fernando in der „Favoritin", Manrico im „Trovatore", Raoul in den „Hugenotten" und als Prophet. Die große Oper bot seinem Vermögen ungleich günstigere Chancen als die musikalische Komödie, an die sein Repertoir im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater gewiesen war. Seine Stärke liegt bekanntlich weder in der geistreich detaillirenden Charakteristik, noch in den Feinheiten technischer Virtuosität, sondern lediglich in der Fülle des Materials, das ihm die Natur geliehen. Die Gewalt der Stimme, ihre unverwüstliche Leistungsfähigkeit ist aber gerade diejenige Eigenschaft, auf welche die große Oper ihre Rechnung stellt, der sie ihre schlagkräftigsten Effekte verdankt. An Hrn. Wachtel hat sie ihren Mann gefunden. Brust an Brust mit den tobenden Mächten des Orchesters, wird der Kampf, in dem Andere ihr bestes Blut verspritzen, für seinen Tenor ein leichtes Spiel, aus dem er als lächelnder Sieger hervorgeht. Bis zum letzten Ton bewahrt das Organ seine Frische und Elastizität. Kein noch so gewaltsamer Superlativ der Leidenschaft tastet die Schönheiten des Klanges an. Da das Repertoir der ersten Bühnen, der Zeitströmung folgend, vorzugsweise die große Oper kultivirt, muß ihnen die dauernde Verfügung über dies unerschöpfliche Stimmkapital die reichsten Zinsen einbringen. Das Engagement, das der Sänger neuerdings an Ihrem Kärnthnerthor-Theater gefunden, kann aber nur kräftigend und läuternd auf sein gesammtes künstlerisches Wesen zurückwirken. Dauernd eingerahmt in das Ensemble einer Bühne ersten Ranges, wird sein Tenor, wie sich erwarten läßt, die ungebundenen Touristenmanieren allmählich ablegen und den effektsüchtigen Materialismus seines Vortrags mit einer stylvolleren Haltung vertauschen. Selbst solche, denen die erheblichen technischen und geistigen Mängel in seinen Leistungen keineswegs verborgen blieben, bedauerten doch, daß die Berliner Engagements-Unterhandlungen zu keinem Ziele führten.

Hr. Bachmann von der Prager Oper gastirte als Raoul in den „Hugenotten" und als

Tannhäuser.

Dem Umfang und Gehalt nach erwies sich seine Stimme als einen echten Heldentenor. Auf das gesammte Gebiet der kleinen und eingestrichenen Oktave erstreckt sich ihre Herrschaft. Mit Falsett und Brustregister sind ihr das hohe B und H gleich zugänglich und selbst noch in der tiefen Baritonlage verfügt sie über einen allen dramatischen Bedürfnissen gewachsenen Kraftaufwand. Die Intonation ist im Ganzen verläßlich, der Klang nirgends vom Tremolo angekränkelt. Mit diesen in unserer Tenor-armen Zeit beachtenswerthen Vorzügen gehen jedoch auch erhebliche Unvollkommenheiten Hand in Hand. Vor Allem ist die Fülle der Mittel, die uns hier entgegengebracht wird, im Technischen wie im Geistigen noch nicht hinlänglich geläutert, um treu und klar bis in alle Einzelheiten das Wesen des darzustellenden Charakters wiederzuspiegeln. Die Vokalbildung neigt viel zu sehr nach dem U hin und der Ton erhält dadurch etwas Unfreies, Gedecktes. Man hat das Gefühl, als ob er zu schwer an seiner eigenen Bürde trüge. Der überwiegend materialistische Grundzug der ganzen Auffassung und Behandlung hängt damit zusammen. Statt die Rolle aus einem lebendigen Mittelpunkt herauszugestalten, läßt der Sänger sein gesammtes Wollen und Können einzelnen bevorzugten Momenten, den sogenannten dankbaren Stellen zu Gute kommen. Während wir hier mit ihm im Genuß der Kraft schwelgen, leiden wir da, wo ihm die Aufgabe nicht so viel Theilnahme abgewinnt, um sich voll und ganz einzusetzen, Mangel an dem Allernothwendigsten. Auf solche Weise geht aber nicht allein die Ruhe und Harmonie des Eindrucks verloren, sondern das naturgemäße Verhältniß zwischen dem darzustellenden Inhalt und der Ausführung verkehrt sich in sein Gegentheil. Diese wird zur Hauptsache und jener zur bloßen Folie und Geiegenheit. Nur wenn Hr. Bachmann sein Organ forcirt, verschwinden die dem Tone anhaftenden Mängel und Unvollkommenheiten. Der Klang entfaltet dann breit seine Schwingen und der Ausdruck ermannt sich zu einigen Pulsschlägen dramatischen Lebens. Dieser Weg, auf dem ohnehin nur ganz vereinzelte und augenblickliche Triumphe zu gewinnen sind, führt indessen, weiter verfolgt, zum sicheren Verderben. Gerade nach der entgegengesetzten Seite hin liegt das Ziel aller wahren Kunst. Sie verfährt nicht nach der Weise gewaltthätiger Eroberung und Brandschatzung, sondern sie streift mit erlösender Hand der Stimme die natürlichen Fesseln ab, damit diese frei und mühelos gewähre, was ihr an edlem Wohllaut und geistigem Ausdrucksvermögen innewohnt.

Hr. Groß trat als Manrico im „Trovatore“ und als Raoul in den „Hugenotten“ auf und zeigte sich als einen Sänger von Bildung uud Besonnenheit. Seine Auffassung erschien verständig und gewissenhaft, die Intonation sehr rein, der Ausdruck maßvoll und gewählt. Leider gebricht es indessen seinem Organ, einem, wie mich dünkt, künstlerisch hinaufgetriebenen Bariton, an kerniger Kraft, um den darzustellenden Inhalt so zu Fleisch und Blut zu verkörpern, wie es der dramatische Realismus fordert. Mit seltenen Ausnahmen ist der Ton viel zu dunkel, schlaff und verschwommen und durch die energielose Aussprache wird dieser Mangel um so empfindlicher.

Vergeblich bewarben sich um die Erbschaft der Köster die Damen Fabbri-Mulder, Lichtmay und Förster. Die beiden ersteren kennen Sie zur Genüge aus eigener Anschauung. Fr. Fabbri-Mulder hat sich vorzugsweise dem modernen dramatischen Fach zugewandt, obgleich die Stimme ihrer ganzen Eigenthümlichkeit nach für den lyrischen und Koloraturgesang berufen scheint. In der Mittellage zeichnet sich der Klang in hohem Maße durch Weichheit, Schmelz und Lieblichkeit aus. Der Tiefe fehlt es dagegen an Mark und Fülle, während sich den höchsten Registern eine gewisse Schärfe beimischt. Wie alle zarter gearteten Organe, so neigt auch dieses unter den wuchtigen Aufgaben des eigentlich dramatischen Styls dazu, die Intonation nach oben zu treiben. Das Ausdrucksvermögen der Sängerin beschränkt sich wesentlich auf das elegische und graziöse Gebiet. Wo sich die Leidenschaften wilder umhertummeln, greift die Stimme umsonst zu den verzweifeltsten Auskunftsmitteln, um ihre taubensanfte Natur zu verläugnen. Von den neuesten italienischen Unmanieren hat sie sich mehr als eine angeeignet.

Frl. Lichtmay verfügt über eine kräftig entwickelte Stimme, wie über musikalische und dramatische Routine. Dem Klang des Organs wie der Weise des Vortrags gehen jedoch alle liebenswürdigeren Eigenschaften ab. Nirgends erhebt sich die Sängerin über jene Grenze, wo zu der Sicherheit des Handwerkes noch der Adel und die Weihe echter Kunst tritt.

Fr. Förster gastirte als Agathe im „Freischütz“, als Donna Anna im „Don Juan“ und als Valentine in den „Hugenotten“. In dem gleichmäßigen Lonansatz, der reinen Intonation, der deutlichen Aussprache, der sorgfältigen musikalischen Gliederung und Interpunktion verrieth sich eine Sängerin von Bildung und Geschmack. Der Ausdruck war fein und sicher abgewogen, nirgends

machten sich Ungehörigkeiten bemerklich. Trotz aller dieser und ähnlicher Vorzüge ging indessen durch die gesammte Auffassung und Behandlung ein viel zu kühler Hauch. Man vermißte die überzeugende Unmittelbarkeit der Empfindung, ein Mangel, der theils im Temperament der Sängerin, theils in dem geringen Volumen ihrer, namentlich in der Höhe, keineswegs ausreichenden Stimme begründet sein mag.

Die meist völlig verunglückten Gastspielversuche der Koloraturſängerinnen Ferary und Beitel, wie der Baritonisten Lang und Neumann will ich hier nicht von neuem in Erinnerung bringen. Erfolgreicher erwies sich das Auftreten des Bassisten Lindeck, der als Marcel in den „Hugenotten“ mehrfache Anerkennung sich erwarb. Der spröde Stoff seiner Stimme scheint jedoch ein für allemal in die Form der Meyerbeer'schen Musik gegossen. Mit der priesterlichen Würde des Sarastro vermochte er eben so wenig anzufangen, wie mit der weichherzigen Biederkeit des Richard Wagner'schen Landgrafen. Selbst im rein Technischen fehlte es hier an Sicherheit und Präzision.

Frl. Spohr aus Hamburg trat als Gretchen in Gounod's „Faust“ und als Agathe im „Freischütz“ vor das Berliner Publikum. Sowohl dem inneren Gehalte wie dem äußeren Umfang nach zeigt die Stimme nur mäßige Dimensionen, sie empfiehlt sich indessen durch den weichen, namentlich in der Mittellage sympathischen Klang. Heimisch ist sie vor Allem in der Mollscala der Empfindung, für den Ausdruck des Elegischen besitzt sie eine Reihe beredter, anschmiegender Akzente. Was ihr dagegen abgeht, ist das frische Inkarnat der Gesundheit, die rechte Lebensfülle und Freudigkeit. Der Ton erscheint viel zu dunkel und bedeckt, die Aussprache wenigstens in der Kantilene unklar und zerflossen. Gerade deshalb bot die im innersten Herzen kranke und gebrochene Gounod'sche Mädchengestalt dem Darstellungsvermögen des Gastes einen ungleich günstigeren Spielraum als die deutsche Jägerbraut, in deren Lust und Weh bei allem schwärmerischen Anhauch doch noch der echte Naturlaut weiblicher Empfindung hell und freundlich hineinklingt.

Unter der langen Schaar bewerbungslustiger Sänger und Sängerinnen, die während der letzten Zeit an die Pforten unseres Opernttheaters geklopft, wurden nur zwei eines Engagements für würdig befunden, nämlich die Damen Gericke und Santer. Die Stimme der ersteren gehört weder dem Umfang noch der Kraft und Klangschönheit nach zu den hervorragenden. Ihr Vermögen reicht indessen für die Anforderungen der Spiel-Oper aus, einer Gattung, der die Sängerin in ihrer vortheilhaften äußeren Erscheinung, dem gefälligen Spiel und der gewandten Behandlung des gesprochenen Dialogs eine Reihe schätzenswerther Eigenschaften entgegenbringt. Frl. Santer, die bisher unter Anderem als Pamina, Fidelio, Rezia und Alice aufgetreten, verbindet mit einer ungewöhnlich sympathischen, besonders in der tiefen und mittleren Lage frei, voll und kräftig ausgebenden Stimme offenbares Talent für musikalischen und dramatischen Ausdruck. In der eingestrichenen und unteren Hälfte der zweigestrichenen Oktave ist der Klang von blühender Schönheit, weiter hinauf zeigen sich noch deutliche Spuren von dem Kampf mit dem Material. Sowohl der Charakter des Tones, der die unedleren Elemente ausgeschieden, wie die ganze Richtung des Vortrages verrathen einen Zug nach ernster Innerlichkeit. Sie scheinen die Sängerin vor Allem auf die klassische Oper als auf das ihrem Wesen entsprechendste Gebiet hinzuweisen. Völlig unberührt ist sie bis jetzt geblieben von den Verführungskünsten des musikalischen Materialismus, der unseren neuesten Opernstyl beherrscht. Man hatte überall das Gefühl, daß die junge Künstlerin zwar noch nicht zu den auserwählten, wohl aber zu den berufenen gehört. Auf dem langen Weg vom Herzen bis zu den Lippen ging wohl Manches verloren, Anderes wurde abgeschwächt und verkümmert; daß jedoch im Herzen das Ideal lebendig und gegenwärtig war, davon legte der Vortrag glaubwürdiges Zeugniß ab. Frl. Santer steht noch in den ersten Stadien ihrer dramatischen Laufbahn, und in ihrem Gesang überwiegt noch das naturalistische Element. Ihre Intonation ist keineswegs tadellos, die Koloratur unentwickelt, die Aussprache zu unbestimmt, die Oekonomie im Athmen nicht künstlerisch geregelt, das Spiel ohne jede individuellere Lebendigkeit. In dem Gesangsausdruck vermißt man noch vielfach die innere Ruhe und Freiheit, die klar und besonnen alle einzelnen Züge abwägt und sie unter einander wie mit dem Ganzen in Harmonie bringt. Bei der Jugend der Darstellerin fallen indessen Mängel dieser und ähnlicher Art wenig in's Gewicht, denn um sie zu überwinden, bedarf es nur der fortgesetzten Uebung und Gewöhnung.

Prager Opernbericht.

Repertoir und Personal.

(Schluß.)

Die Achillesferse unserer Oper ist das Fach des Heldentenors. Dasselbe ist durch Hrn. Bachmann besetzt, einen Sänger mit einem ausgiebigen Stimmmaterial und einer kräftigen Bühnenerscheinung, aber meist ohne tieferen Ausdruck des Gesanges und ohne Verständniß des Spiels.*) Ein eigener Unstern herrscht über Hrn. Bachmann's Hauptvorzug, nämlich daß sein mächtiges Organ an einer großen Unzuverlässigkeit leidet. So geschah es, daß er, als er nach seiner Rückkehr von dem Berliner Gastspiel zum ersten Male in der „Stummen" auftrat, lebhaft empfangen wurde, aber bald in eine so totale Heiserkeit verfiel, daß man den vierten Akt ganz weglassen mußte und das Publikum sehr unbefriedigt die Vorstellung verließ. Seitdem sang er in dem Zeitraume vom 22. Mai bis 6. August ein einziges Mal den Manrico, aber wieder indisponirt, und erst am 6. August erschien er im vollen Besitze seiner Stimmmittel als Eleazar, hoffentlich für die Dauer. Diese Krankheitsgeschichte des Hrn. Bachmann ist auch die der Oper. Für den ersten lyrischen Tenor besitzen wir in Hrn. Bernard eine achtbare Kraft. Das Organ, nicht mehr in voller Frische, reicht doch meistens aus, das Spiel, wiewohl oft zu lebhaft, ist angemessen, aber eine vorzügliche Gesangsbildung, die sich in deutschen Opern recht vortheilhaft repräsentirt, macht Hrn. Bernard zu einem sehr schätzenswerthen Mitglied; seine Verwendbarkeit bewährte er bei der jüngsten Krise, wo er Heldenrollen, wie Raoul und Melchthal, fast ohne Anstoß sang. Als zweiter lyrischer Tenor hatte der neuengagirte Hr. Franke bisher noch wenig Gelegenheit, die bei seinem Debut gehegten Erwartungen zu erfüllen. Gleichwohl müssen wir ihn schon jetzt darauf aufmerksam machen, daß seine etwas schrelende Gesangsmanier und seine völlige Unsicherheit im Spiel keineswegs Mittel sind, die Gunst des Publikums zu gewinnen. Eine merkliche Lücke findet sich im Baritonfach; dasselbe, früher durch die HH. Steinecke und Hardtmuth vertreten, hat jetzt seinen alleinigen Repräsentanten in dem letzteren — für diesen sonst so verdienstlichen Sänger eine zu große Last. Hr. Hardtmuth besitzt ein kräftiges Organ, das aber an einer unsympathischen Härte leidet. Dieser Umstand, in Verbindung mit einem wenig ausdrucksvollen Spiel, schadet seinen Leistungen derart, daß sie nur selten die verdiente Anerkennung finden. Buffopartien einerseits, Rollen des echt dramatischen Genres andrerseits, welche Hr. Steinecke, abgesehen von seinem mangelhaften Organ, gelungen durchführte, wie z. B. Figaro, Papageno, der Vampyr und Simeon in Méhul's „Josef", liegen Hrn. Hardtmuth ganz fern, und derlei Rollen sind bei uns verwaist, indem z. B. Figaro oder Vamphyr gar nicht, Papageno durch Hrn. Kren, Alphonso in „Lukrezia" durch Hrn. Rokitansky gegeben werden, also durch Sänger, denen diese Partien nicht gebühren. Große heroische Figuren, wie Tell, Karlos in „Ernani", vermag Hr. Hardtmuth bei allem Fleiße nicht so hervorzuheben, daß sie wie in den Händen Beck's die Mittelpunkte der Opern werden. Demnach erübrigen für ihn minder gewaltige Aufgaben des rein seriösen Genres, wie etwa Graf Luna, Hoel, Jäger im „Nachtlager". Das Bedürfniß eines ersten Baritons ist demnach ein ausgesprochenes, und eine Abhilfe ist zur Neugestaltung der Oper nothwendig. Trefflich sind dagegen die Bässe vertreten. Eine hervorragende Kraft ist der erste seriöse Baß, Hr. Rokitansky. Ein mächtiges, wahrhaft imponirendes Organ, eine Fülle des Tones, eine prachtvolle Tiefe, wie sie nur an Dr. Schmied — auch eine glänzende Reminiscenz unserer Bühne — erinnern, eine hohe Gestalt, dies sind Mittel genug, um selbst den laudator temporis acti in Bewunderung zu versetzen. Aber leider fehlt diesen schönen, seltenen Mitteln noch sehr die geistige Durchdringung; nicht das Verständniß geht Hrn. Rokitansky ab, wohl aber das Bewußtsein seiner Aufgabe, das Gefühl des darzustellenden Momentes. Dies äußert sich besonders in der nur wenig ausgebildeten Aktion, aber auch in dem Mangel eines gefühlvollen Vortrages. Welche Wirkung müßten sein Marcel, Bertram, Sarastro, Komthur erzielen, wenn der so begabte Sänger außer dem gesanglichen Theile auch noch einer angemessenen Darstellung dieser Rolle streben würde. Sehr verwendbar ist der zweite seriöse Baß, Hr. Ellers; sein Repertoir umfaßt größere und kleinere Partien in Opern aller Schulen, die er sämmtlich korrekt, verständig und sorgfältig gibt. Seine Stimme, obgleich des Wohlklanges entbehrend, ist stark und reicht für alle Lagen aus; was ihm aber gegenüber seinen meisten Kollegen einen großen Vorzug verleiht, das ist sein Spiel, das sich stets genau der Situation anschließt. Letzteren Vorzug theilt er mit

*) Vergl. das Urtheil Otto Gumprecht's über denselben Sänger im vorhergehenden Berliner Opernbericht. A. d. R.

dem Baßbuffo, Hrn. Kren, deſſen Komik ſcharf und charakteriſtiſch iſt, aber nicht ſelten des Guten zu viel thut. Seine Stimmmittel ſind für ſein Fach mehr als ausreichend; auch ernſte Rollen, z. B. St. Bris, Eremit im „Freiſchütz“, ſingt er ſtreng im Charakter des Genres. Eine wirklich gediegene, auch maßvolle Leiſtung iſt ſein Mephiſto. Kleine Baßpartien ſingt Hr. Rafael mit regem Eifer, während der Tenor Hr. Emminger, einſt ein beliebtes Mitglied erſten Ranges, ſich noch jetzt in allen ihm zugewieſenen Aufgaben mit Anſtand behauptet. — Rechnen wir zu dieſen Geſangskräften, von denen keiner einzigen das Streben nach Beſſerem abgeſprochen werden kann, ein Orcheſter welches ungeachtet mancher bedeutender Verluſte unter der Leitung des jungen, aber energiſchen Kapellmeiſters, Hrn. Jahn noch immer einen achtbaren Körper bildet, einen Chor, dem freilich die beſte Kraft, ſein Direktor Hr. Tauwitz entzogen worden iſt, der aber hinſichtlich der Stimmen und Routine der Einzelnen noch immer die Anſprüche eines größeren Stadttheaters befriedigen kann, ſchließlich ein ſeiner ſekundären Bedeutung gemäßes Ballet, ſo ergibt ſich für das Perſonal der Oper ein Reſultat, welches für den Fall einer etwaigen Reform durchaus günſtige Hoffnungen erweckt.

Wiener Theaterbericht.

Joſefſtadt.

31. Auguſt zum erſten Male: „Er hat ſeine Handſchuhe vergeſſen“, Schwank in einem Akt; und: „Der Traum des alten Komödianten“, phantaſtiſches Gemälde mit Geſang und Geiſter-Erſcheinungen in zwei Bildern von L. Flerz. Muſik von Storch.

G. — Im erſten anonymen Stückchen vereinigt ſich mit einem glücklichen Entwurfe der Kontouren eine rohe, an Kouliſſenmalerei erinnernde Ausführung, ſo daß entweder zwei Autoren anzunehmen ſind, oder einer, der zwar die Kreide, nicht aber den Pinſel zu führen verſteht. Was die Situationen zur Unterhaltung beitragen, wird durch einen höchſt mager und dürftig ausgeſtatteten, witzarmen Dialog wieder paralyſirt. *)

Unter den Spielenden verpflichtete ſich Hr. Herburger durch ſeine ungezwungene Komik Verfaſſer und Publikum zum meiſten Danke. Frl. Graſſi, die dabei als Liebhaberin debütirte, mag für die Poſſe nicht ohne Zeug dazu ſein, aber ſie hat noch viel Mühe auf Ablegung ihres Jüdelns zu verwenden.

Das zweite Stück entwaffnet jede Kritik durch ſeinen Titelbeiſatz: „phantaſtiſches Gemälde mit Geiſter-erſcheinungen“; es wäre denn, daß Jemand bei der Phantaſtik an die von „Tauſend und eine Nacht“ dächte und daun dieſem Epitheton zu wenig Rechnung getragen fände. Bleiben wir aber unſerer Zeit treu, ſo muß man, um billig zu ſein, den erſten Theil eine mit ebenſoviel Bühnenkenntniß als Gewandtheit angelegte Effektſcene — freilich auch nicht mehr — nennen. Der zweite, ſonſt ganz bedeutungsloſe Theil brachte wenigſtens einen neuen Gedanken in die ſchon etwas abgeſpielte Geſpenſterkomödie. Der Verfaſſer verzichtet auf Mordſpektakel und führt ſtatt deſſen die dem Wiener unvergeßlichen Koryphäen ſeiner Volksmuſe von Raimund bis auf Neſtroy vor (wozu übrigens bereits früher die Singſpielhalle den Anſtoß gegeben hat), und läßt ſie, um ſie in die Handlung zu verweben, nicht als Geſpenſter, ſondern als Traum-Erſcheinungen auftreten.

Das Stück konzentrirte ſich faſt ganz in der Rolle des alten Schauſpieler-Jubilars, den Hr. Weiß mit vieler Wärme vertrat. Dafür war die Rolle des zwar jugendlich friſchen, aber dabei doch kindlich naiven „Fliederſcherls“ in den Händen des Frl. Grün nichts weniger als gut aufgehoben. Ihr Auftreten glich eher dem jener Weſen, die man irgendwo mit dem zwar wenig zarten, aber um ſo graphiſcheren Ausdruck „Küchentrabanten“ bezeichnet, als dem einer „Kunſtnovize“. Die Geiſter-Erſcheinungen waren bis auf zwei ziemlich gelungen. Das alte Leopoldſtädter Theater aber war ſo glücklich poſtirt, daß das Paterrepublikum gerade die Rauchfänge ſah, und von dem Schlußbilde, das eine Gruppe ſein ſollte, ſah Niemand etwas mehr, als einige zerriſſene, unklare Kontouren.

*) Der oben beſprochene Schwank dürfte mit dem allbekannten franzöſiſchen Vaudeville „Les gants jaunes“ identiſch ſein. A. d. R.

Neue Erſcheinungen

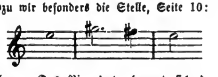
im Buch- und Muſikalienhandel.

Sonate für Pianoforte und Violoncell, komponirt von M. v. Aſantſchewsky. op. 2. Leipzig. Verlag von Alfred Dörffel.

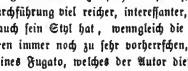
v. Br. — Der Komponiſt dieſer Sonate, ein noch ſehr junger Mann, Ruſſe von Geburt, iſt von einem auswärts erſcheinenden Fachblatte kürzlich in ausführlicherer Beurthei-

lung als ein sehr vielversprechendes Talent begrüßt worden. Dieses Urtheil gründete sich vornehmlich auf ein Streichquartett, welches der junge Komponist noch außer diesen Sonate und einem Heft Klavierstücke hat erscheinen lassen. Ersteres und letzteres sind uns vorläufig noch nicht zu Gesicht gekommen, und wir können daher über die junge Muse des Kompanisten einstweilen nur nach dieser Sonate urtheilen; dieses Werk aber ist freilich nicht geeignet, in uns sehr hoch gespannte Erwartungen zu erregen, da es nur ein Talent dokumentirt, welches sich höchstens auf gleicher Linie mit einer sehr, sehr großen Zahl von Talenten befindet, die sich zur Zeit in diesem Kunstgenre versuchen und mehr oder minder großen Anspruch auf Anerkennung haben; denn so arm unsere Zeit an genial produzirenden Naturen sein mag, so reich ist sie an formell begabten, gebildeten Talenten, und als ein solches mögen wir gerne auch den Autor dieser Sonate anerkennen, wenn auch nicht eben als eines der beachtenswertheren.

Das Vorbild des Komponisten, welches am stärksten auf ihn gewirkt hat, scheint Mendelssohn zu sein; wenigstens läßt dies der erste Satz der Sonate in seinem Charakter und seiner Stylbildung vermuthen. Die Erfindung ist in diesem Satz (H-moll, 4/4) sehr gering, und auch die Durchführung der thematischen Motive zeigt keine besonders bemerkenswerthen Momente, dagegen manche allzu triviale Wendungen, wozu wir besonders die Stelle, Seite 10:



u. s. w. rechnen. Das Pianoforte bewegt sich den größten Theil dieses Satzes hindurch in der auch von Mendelssohn so gerne gebrauchten, aber nicht nachahmungswürdigen Form von Arpeggienfiguren, eine Manier, von welcher sich der Autor frei zu machen bemüht sein muß. Ein oberflächliches, rhetorisches Pathos gibt dem Satz einen aufgeregten Charakter. Nicht bedeutender ist der zweite Satz, ein Allegretto animato (6/8), ziemlich unpassend zwischen den beiden H-moll-Sätzen in D-moll stehend, eine Art Romanze, an der man einige hübsche Einzelheiten rühmen kann. Bei weitem der beste Satz ist das Finale. Sein Hauptthema ist ansprechend erfunden, die Durchführung viel reicher, interessanter, als im ersten Satz und auch fein Styl hat, wenngleich die bewußten Arpeggienfiguren immer noch zu sehr vorherrschen, mehr Charakter. Ein kleines Fugato, welches der Autor diesem Satze eingeflochten hat, erscheint und verschwindet ziemlich unmotivirt. Das mehrmals wiederkehrende Motiv:

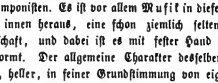


erinnert zu lebhaft an ein bekanntes Motiv in Beethoven's Pastoral-Symphanie. Einige opernhafte Schlageffekte fallen unangenehm auf, eben so auch eine gezwungene Modulation am Schluße der drittletzten Seite, (wie die etwas unruhige Modulation überhaupt). Vielleicht zeigt sich auch uns der Autor in dem erwähnten Quartett in einem vortheilhafteren, auszeichnenderen Licht, sa daß wir nach Anlaß haben, ihn der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde nachdrücklicher zu empfehlen.

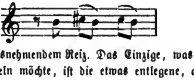
Quartett für Pianoforte, Violine, Viala und Violoncell, komponirt von Johannes Brahms. — Verlag van N. Simrock in Bonn.

v. Br. — Dieses Quartett ist den Kunstfreunden Wien's bereits durch öffentliche Aufführung bekannt geworden; es hat bei dieser Gelegenheit, unsicher wie das Publikum bei ersten Aufführungen in seinem Urtheil zu sein pflegt, nur mäßigen Beifall gefunden, hätte aber einen viel entschiedeneren Erfolg verdient, denn es gehört zu den besten Arbeiten des so reich begabten Komponisten. Es ist vor allem Musik in diesem Werk, Musik von innen heraus, eine schon ziemlich selten gewordene Eigenschaft, und dabei ist es mit fester Hand klar und plastisch geformt. Der allgemeine Charakter desselben ist ein freundlicher, heller, in seiner Grundstimmung von eigenthümlich gedämpfter Heiterkeit durchdrungener, wie ihn die neueren, erstaunlich gereiferen Arbeiten des jungen Autars im Gegensatz zu den wild aufgeregten, ungeberdigen Produktionen seiner ersten Periode überhaupt an sich tragen.

Der erste Satz (Allegro non troppo, A-dur, 3/4), dessen Anfangsmotiv:



seltsamer Weise lebhaft an ein bekanntes Motiv von Meyerbeer erinnert, zeichnet sich besonders durch seine reiche, weite (nach dem Vorbild Beethoven's dreitheilige), nicht leicht zu beherrschende Form aus. Durchaus edel und fein gedacht ist besonders das dritte Motiv:



u. s. w., van ausnehmendem Reiz. Das Einzige, was man in diesem Satz tadeln möchte, ist die etwas entlegene, allzu fern herumschweifende Modulation im sogenannten Durchführungstheile. Als der geringste von den vier Sätzen dieses Werkes will uns das Adagio erscheinen, dessen Ausdruck von jener weichlichen Zerflossenheit und jener Neigung zum Mystischen beherrscht wird, die zu den bedenklichsten, unerwünschtesten Symptomen der modernen Kunst gehören. Um so frischer lassen sich die beiden letzten, unverkennbar unter dem Einfluße des Schubert'schen Geistes geschriebenen Sätze an: das Scherzo, voll zarten Humors und Grazie, dem nur leider ein ihm nicht ebenbürtiges Trio verbunden ist, und das kecke, übermüthige, gleichwohl aber doch durchaus maßvolle und formklare Finale, in welchem der Komponist wieder seiner ausgesprochenen Vorliebe für die ungarischen Tanzrhythmen gefolgt ist. Sehr glücklich und mit feinem Sinn sind die ruhigen, zarten Motive, welche im Mittelsatz den rauschend bewegten Strom anmuthig unterbrechen, entworfen. Ob der Komponist nicht vielleicht besser gethan hätte, den Satz ohne stretta und ohne Orgelpunkt zu Ende zu führen, die dem Schluß, unseres Erachtens, einen etwas trivialen, roh elementarischen Charakter geben, wäre die Frage. Aber nicht die Frage ist, daß dieses Werk van allen denjenigen, die für neuere Kunst noch irgend ein Interesse bewahrt haben, gekannt sein und von den Kunstgewandten, sei es im häuslichen Gemache oder im Konzertsaale, gespielt werden sollte.

Korrespondenz-Nachrichten.

P. **Dresden.** (Die Körnerfeier in Dresden.) In der Geburtsstadt des bei Wöbbelin am 26. August 1813 gefallenen Heldendichters fand eine Erinnerungsfeier des fünfzigjährigen Jahrestages dieses Ereignisses statt, welche eine so allgemeine Theilnahme erweckte, daß man in Dresden kaum gleichen Antheils am Schillerfeste sich erinnert. Das Fest selbst zerfiel in eine „Vorfeier“ und die eigentliche „Körnerfeier“. Die Vorfeier bestand in einem Festakt im Saale der Harmonie am 25. August, am welchem sich zunächst als denselben unterstützend: Fr. v. Bulyowsky, Emil Devrient, Karl Gutzkow, die Mitglieder der Liedertafel und das Witting'sche Musikcorps betheiligten. Im Vorraume des Saales waren einige Reliquien Körner's, z. B. seine Laute *), sein Schwert, die Brieftasche, welche Körner bei seinem Tode trug, und in welche er wenige Stunden zuvor das „Schwertlied“ einschrieb, eine Haarlocke Körner's 2c. ausgestellt. Im Saale selbst war in einer Nische Körner's Büste angebracht, rings mit hohen Topfgewächsen und Blumen und mit Fahnen umgeben. — Der Festakt begann mit Beethoven's Ouvertüre zu „Koriolan“; hiernach trug Hr. E. Devrient die beiden Dichtungen von Körner: „Die Eichen“ und „Was uns bleibt“, und Liedge's „Nachruf an Körner“ vor und erntete reichen Beifall damit. Dann folgte das vom Redakteur der „Constitutionellen Zeitung“, Hrn. Siegel zu dieser Gelegenheit gedichtete und von Hrn. Musikdirektor Wittig wirkungsvoll componirte Melodram mit Einwebung Körnerscher Dichtungen und der Musik von C. M. v. Weber. Der Text wurde von Fr. v. Bulyowsky gesprochen und die Lieder von den Mitgliedern der Liedertafel ausgeführt. Allgemeiner Beifall dankte der trefflich gelungenen Ausführung. Nun trat Hr. Karl Gutzkow auf und sprach die Festrede. Der Redner legte nicht so sehr den Ton auf das frühe Abscheiden Körner's, sondern führte den Hörern Bilder seines Lebens vor, indem er andeutete, daß gerade Dresden zu dieser festlichen Erinnerungsfeier berufen sei. Sodann knüpfte der Sprecher an das Verhältniß Körner's zu Schiller an, erwähnte die mannigfachen Anregungen, die Körner im Aelternhause erfahren, führte den Einfluß der schönen Natur, der trefflichen Bildungs- und Kunstanstalten Dresdens an, ging dann zu Körner's Begeisterung für den deutschen Befreiungskrieg über und nahm Gelegenheit, des Dichters Verhalten zur allgemeinen Erhebung von 1813 und den noch heute nachklingenden Einfluß seiner Dichtungen auf die deutsche Jugend hervorzuheben. Beethoven's Sieges Symphonie, vom Witting'schen Musikcorps trefflich ausgeführt, schloß die würdige und glänzende Feier, deren Erträgniß dem Fond zum Körnerdenkmal zufließt. Am 26. August war schon vom frühen Morgen an ein reges Treiben in den Hauptstraßen der Stadt zu bemerken, die Stadt prangte im Fest- und Blumenschmucke, alle Geschäfte wurden geschlossen und Jedermann erschien im Festtagskleide. Der Festzug mit seinen circa 8500 Theilnehmern war aus allen Klassen der Dresdener Einwohnerschaft in freier Einigung zusammengetreten, Künste, Wissenschaften, Handel, Gewerbe, studirende Jugend, Turner 2c. bildeten die Masse des ¾ Stunde dauernden Zuges, der von acht Musikchören begleitet, von der Altstadt nach der Neustadt in den Palaisgarten (nahe am Geburtshause Körner's) sich bewegte, und an dessen Spitze wieder die Körner'schen Reliquien vorangetragen wurden. Im Palaisgarten eröffneten die vereinigten Männergesangvereine mit Franz Abt's Festgesang und dem „Schwertliede“ den Festakt. Dann folgte vom Direktor Heeger eine Ansprache an die Versammlung über die Bedeutung des 26. August für Dresden. Darauf schloß hier die Feier mit einem vom Dr. Böttger gedichteten allgemeinen Liede, nach welchem sich der Festzug wieder ordnete und nach Körner's Geburtshaus bewegte, woselbst eine geschmackvolle Gedenktafel enthüllt wurde. Auf weißem Marmor stehen mit goldenen Buchstaben die Worte: „Hier wurde geboren Theodor Körner am 23. September 1791. Er fiel im Kampfe für Deutschlands Freiheit am 26. August 1813. — Gestiftet von seiner Vaterstadt“. Darauf bewegte sich der Festzug nach der Hauptallee, woselbst nach einem allgemeinen Gesang die Theilnehmer sich zerstreuten. — An den verschiedensten öffentlichen Lokalen waren vom Festkomité am Nachmittage und Abend Festlichkeiten veranstaltet, so im k. großen Garten öffentliche Konzerte und im zweiten Theater daselbst vier nacheinander folgende Aufführungen Körner'scher Dichtungen, zu denen das Publikum bei 5 Ngr. Entrée für Konzert und Theater ungehindert Zutritt hatte: 1. Prolog, gedichtet von Peschel, gesprochen von Agnes Resmüller. Hierauf: „Josef Heydrich“. 2. „Der Vetter aus Bremen“. 3. „Toni“. 4. „Der Nachtwächter“, sämmtlich von Th. Körner. Von der Brutto-Einnahme von 1800 Thlr. fließt der Ueberschuß dem Körnerdenkmal zu. Eine gleich große Theilnahme fand das Konzert auf dem Linke'schen Bade. Das k. Hoftheater feierte den Abend des 26. August durch die Aufführung des hervorragendsten Körner'schen Trauerspiels, „Zrinp“, dem ein dialogisirter Prolog von Julius Pabst voraus ging, der sich auf eine Anekdote, in der „Gartenlaube“ enthalten, stützt und den Titel führt: „An Körner's Grabe“, Vorspiel in einem Akt. Sein guter Erfolg muß sowohl dem Verfasser als auch den Damen Frl. Berg und Ulrich, sowie den HH. Winger und Dettmer zugesprochen werden. Die Aufführung des neueinstudirten „Zrinp“ war in allen Theilen eine mit begeisterter Liebe durchgeführte. Auch Zusammenspiel und Ausstattung sind zu loben und die Aufnahme wareine sehr warme. Unter den Darstellenden zeichneten sich aus: Fr. Bayer (Eva), Frl. Langhaun (Helene), die HH. Winger (Zrinp), Dettmer (Zuranitsch), als Gast Hr. Jaffé (Soliman), der sich, wie früher schon als Nathan und als Faust, als einen wohlbegabten, verständigen Darsteller dieser Rolle zu erkennen gab. Dresden hat mit der Feier einen Akt der Pietät begangen und ein allgemeines Volksfest gefeiert, dessen Nachklänge fortwirken werden.

*) Es ist dasselbe Instrument, welches einst Schiller für die Familie Körner bei dem Instrumentenmacher Otto in Jena bestellen mußte (Briefwechsel Schiller-Körner, B. 4, S. 5), und welches später den Dichter in den Feldzug begleitete und seine Leier geworden ist.

Mainz. (Eröffnung der Saison. Hr. Tescher und die Theater von Darmstadt und Mainz. „Faust“. Personal.) Am 25. August fand die Eröffnung

der diesjäheigen Soison unseres Stodttheoters mit Gounod's „Faust“ statt. Bekanntlich ist die hiesige Direktion an den Hoftheater-Direktor von Darmstodt, Hrn. Teschee, übergegangen, der, während ee die Mainzer Bühne als Privatunternehmen leitet, zugleich in seiner Stellung als Chef des Hoftheatees von Dormstodt verbleibt und nun in letzterer Eigenschaft der Mainzer Bühne Boetheile zuwenden kann, die keinem andern Privodtdirektoe zu Gebote stehen. In welchem Umfong diese Vortheile benützt werden, dovon zeugte schon die erste Vorstellung, in dee, ouzer dem Tenoristen Hrn. Nachbaue, der den Faust sang, auch noch Chöre, Ballet, Solotänzerinnen, ja selbst Garderobe und Requisiten vom Darmstädter Hoftheoter mitwirkten. — Die Aufführung war eine recht gelungeue, besonders wor es Frl. Kreuzer, die als Margarethe vielen Beifall und lebhoften Hervorruf fand. Vom Stondpunkte der Kritik ous dürfte dieser große Erfolg nur theilweise gerechtfeetigt erscheinen. Frl. Kreuzee besitzt schöne Stimmmittel, aber ihee Verwendung derselben ist nicht imuer künstlerisch, und die häufig allzusehr schwankende Intonation wirkt stöeend. Das Spiel ist durchdacht und zeugt von Verständnis, wenn auch in den ersten Seenen der Margarethe etwas mehr Einfachheit zu wünschen wäee. He. Nachbaur sang den Foust zu heroisch. Er verfiel öfters in Schreien, anstatt die Portie, seinen Stimmmitteln und dem Chorokter der Musik entsprechend, mehr lyrisch zu halten. Die ganz hübsche Stimme des Hrn. Nochbaur verträgt durchaus kein Forciren, und doch scheint der Künstler diesee Untugend sehr zu huldigen. Noch ist He. Rasalsky zu erwähuen, der die undankbare Aufgabe des Mephisto recht brov löste. — Ausee Frl. Kreuzer nenut wan uns als bei dem Personal der Oper engagirt noch Frl. Fraukenberg aus Riga, Koloroturfängerin, Frl. Wierer aus Pest, Altistin, sowie die Damen Göthe, Riesbeeg und Müller für kleineee Partien, ferner die HH. Richard aus Köln, Lindheim aus Pest, Hahn ous Mogdeburg, sämmtlich Tenoristen, Hrn. Rafalsky aus Bremeu, Baß, und Hr. Jansen Bariton. Das Schauspiel wird mit den „Karlsschülern“ beginnen und es verlautet, daß Hr. Direktor Teschee demselben in Mainz etwas mehr Sorgfalt zuzuwenden gedenkt, als dies an dee seinee Führung ouveetrauten Dormstädtee Hofbühne der Fall ist, wo bekonntlich das Schauspiel eine höchst untergeoednete Stellung einnimmt.

pp **Olmütz.** (Männergesang-Verein. Dilettanten-Oper. Beginn der Theater-Vorstellungen.) Dee hiesige Männergesang-Verein hat kürzlich seine Statuten einer Umändeeung unterzogen; nicht nur, daß Bestimmungen beseitigt worden sind, welche dem Wirken des Vereins nochtheilig woren, ja sogar dessen Fortbestehen in Frage stellten; sonderu man hat auch neue Punkte in die Gesellschaftsregeln aufgenommen, die eine kräftige und erfolgreiche Entfaltung der Vereinsthätigkeit hervorrufen und fördern sollen. Die Bestätigung der abgeänderten Statuten Seitens der politischen Oberbehörde steht in naher Aussicht, wonach eine Neuwahl dee Direktionsmitglieder und des Vorstandes vorgenommen werden wird. — Der Männergesang-Verein hat feuer seine Leistungen in diesem Vereinsjohre domit beschlossen, daß er in dieser und der verflossenen Woche drei Dilettanten-Theater-Vorstellungen veranstaltete, wobei die Oper „Die Zigeunerin“ von Balfe zweimal ganz, das dritte Mal zwei Akte aus deeselben mit andern Einlagen und Konzertnummern zue Aufführung gelongt sind. — Das Unternehmen, ganze Opern von Dilettanten aufführen zu lassen, gehöet gewiß zu den seltenen und äußerst schwierigen. Die Aufführung wae übrigens eine vielfach genügende. Selbstverständlich haben mehr als die Solopartien, die gut studirten und stark besetzten Chöre, mehr als das Einzelne das Gonze in Verbindung mit der reichliche Ausstottung einen günstigen Eindruck auf das Publikum gemacht. — Nach einer Kundmachung des Theater-Direktoes König weeden die Vorstellungen im hiesigen städtischen Theater am 15. September ihren Anfang nehmen. Außee vielen Novitäten im Schau- und Lustspiel, sowie in dee Posse, sollen, nach den Versicherungen des Bühnenleiters, im Laufe der kommenden Soison die neuesten Operetten Offenbach's, ferner Wagner's „Tonnhäuser“ und Meyerbeer's „Dinorah“ aufgeführt werden. Weiter wird von der Direktion die Vorführung der zwar älteren, in Olmütz jedoch noch unbekannten Opern: „Die Krondiamanten“, „Maria di Rohan“ und „Maritana“ zugesichert.

Kleine Chronik.

Ein italienischer Preis auf eine religiöse Komposition. Einen solchen hat im Beteog von 8000 Frauken der Herzog von San Clemente in Florenz ausgeschrieben. Vincenzo Moini hat als Text zur Komposition eine Osteehymne verfaßt. Die Komposition soll vierstimmig, die Instrumentirung im Genre der Mozart'schen Messen für kleines Orchester, der Styl breit und großartig sein; das Urtheil wird duech das k. Institut in Floeenz gesprochen werden, und die preisgekrönte Komposition unter Direktion von Geremia Sbolel zur Aufführung kommen. Die Kompositionen sind, mit einem Motto versehen, noch vor 31. Dezembee 1863 einzusenden.

Italienische Oper in Berlin. In der nächsten Soison soll Berlin wieder eine italienische Oper hoben und zwar im Viktoriotheater. Im Oktober wird Merelli mit einee Gesellschaft, on deren Spitze die Patti stehen soll, eine Anzohl Vorstellungen geben. Für später steht die Direktion in Unterhondlung mit dem amerikanischen Impresario Ullmonn, welcher eine Gesellschaft mit der Charlotte Patti als Primmadonna zusommenstellen soll. Letztere, jüngeee Schwester der Adeline, hat in der verflossenen Saison in London fast eben so großen Enthusiasmus erregt, wie ihre Schwester.

Das neue Schauspiel in fünf Akten „Der Kämmeeer von Worms“, von R. v. Zeitz wiede am 18. d. M. in Karlsruhe zum ersten Male aufgeführt und soll einen ungewöhnlichen Erfolg gehobt hoben.

Beim Weimarer Künstlerfeste wurde auf einem im Park improvisirten Theater ein Festspiel von Genast: „Dee deutsche Hort“ vor einer großen Zuschouermenge aufge-

führt. Die Vorstellung wurde aber noch vor Ende des Stückes durch einen starken Regenguß gestört.

In Breslau wurde zur Körnerfeier „An Körner's Grabe“ von Pabst, wie die „Schlesische Theater-Zeitung“ sagt, „ein farbloses, in Wortschwall sich erstickendes Festspiel“, und „Stein und Blücher“ von Max Ring gegeben.

Julius v. Kolb, Professor des Klavierspiels am Konservatorium in München, starb am 17. August zu Feldafing am Starnbergersee, wohin er sich, um die Ferien zu verbringen, begeben hatte. Am 13. Juli 1830 zu Obergünzburg in Schwaben geboren, genoß er den ersten musikalischen Unterricht zu Augsburg bei C. L. Drobisch und Kempter und erhielt sodann auf dem Konservatorium zu Leipzig in den Jahren 1848 und 1849 seine weitere künstlerische Ausbildung. Die nächstfolgenden Jahre verbrachte er in regem Verkehr mit Meistern seines Faches in Berlin und Wien und bildete hier sein künstlerisches Urtheil zu jener Gerechtigkeit und Selbständigkeit aus, welche ihm die Achtung und den Beifall aller wahrhaft Gebildeten errangen. Daß er sich eben dadurch andererseits den ohnmächtigen Haß mancher Künstler höheren und niederen Ranges zuzog, war nicht zu verwundern und wird dem Verblichenen nur zur Ehre gereichen. Nach München kam Kolb im Spätsommer 1857 und erhielt dortselbst zu Anfang 1858 die durch Heuchemer's Tod erledigte Professur. Mit aufopfernder Liebe und einer unermüdlichen, die Schüler zu gleichem Streben beseelenden Thätigkeit lag er seinem Berufe ob. Dem größeren Münchner Publikum ward er durch eine Reihe schöner Konzertabende rühmlichst bekannt. Möge, wie dermalen sein Wirken, so hinfort sein Gedächtniß Jüngern und Freunden der Kunst zum Vorbilde gereichen!

Lokales.

Der Rücktritt Fichtner's im Laufe des gegenwärtigen Theaterjahres ist nun auch von offizieller Seite bestätigt und erregt allenthalben das entschiedenste Bedauern. So sehr wir dieses Bedauern theilen, so können wir doch den Entschluß des trefflichen Künstlers, seine ruhmvolle Laufbahn in einem Momente noch ungetrübten Glanzes zu verlassen, in gewissem Sinne nur billigen. Gleichzeitig mit Fichtner dürften auch — wie man hört — die Veteranen Löwe und Anschütz sich in's Privatleben zurückziehen.

Gounod's „Königin von Saba“, eine Oper, in welcher Text und Musik, den kompetensten Urtheilen zufolge, gleich mißlungen sein soll, und welche sich in Darmstadt einzig auf eine brillante Ausstattung stützt, ist in genannter Stadt bei Gelegenheit des Théâtre paré den deutschen Fürsten vorgesungen worden. Nun behauptet gar der „Guide musical“, der Kaiser von Oesterreich sei von der Gounod'schen Musik entzückt gewesen (emerveille!) und habe augenblicklich die Einstudirung der Oper in Wien anbefohlen (?).

Der Name des Hrn. Ander ist seit 1. September von der Liste der Beurlaubten auf die der Unpäßlichen übergegangen; doch soll das Wiederauftreten des beliebten Künstlers nicht mehr lange auf sich warten lassen. Man nennt den Propheten als seine diesjährige Antrittsrolle. Frl. Destinn soll die Fides, Fr. Fabbri-Mulder die Bertha singen.

Hr. Beck trat am vergangenen Mittwoch am Kärnthnerthor zum ersten Male nach seinem Urlaub als Holländer in Wagner's romantischer Oper wieder auf, begrüßt von dem lauten Willkommruf des zahlreichen Publikums, welches die bekanntermaßen treffliche Leistung des Künstlers mit lebhaftem Beifalle begleitete. Neben ihm fand namentlich Fr. Duſtmann als Senta warme Anerkennung und verdiente dieselbe, wie wir besonders hervorheben, nicht minder für den musikalischen wie für den dramatischen Theil ihrer dornenvollen Aufgabe in vollstem Maße.

Eine Nichte Fanny Elsler's hat in voriger Woche im Operntheater debütirt. Sie nennt sich Frl. Opfermann und tanzte in den „Karnevals-Abenteuern“ ein Pas de deux, wie wir hören, mit gutem Erfolg.

Das Ballet „Esmeralda“ ist vorgestern, neu in Scene gesetzt, am Hofoperntheater gegeben worden. Selbstverständlich gab Frl. Couqui die Titelrolle. Hr. Beau spielte, wie einst zu Elsler's Zeiten, den „schönen Phöbus“, Hr. Frappart hatte den Gringoire, Hr. Price den Quasimodo, Hr. Richini den Claude Frollo übernommen. Wir kommen im nächsten Theaterbericht auf diese Vorstellung zurück.

Im Carltheater soll diese Woche die erste Vorstellung der komischen Gespenster von A. Langer stattfinden. Ebenso haben zu Conradins komischer Oper „Der Ring des Gyges“ die Proben begonnen.

Die Schauspielerin Frl. Demidoff, zuletzt in Danzig, ist an der Wien als ernste Liebhaberin engagirt und soll als Helene in Wolffohn's wirksamen Schauspiel „Nur eine Seele“ auftreten.

Die Rückkehr des Kaisers vom Frankfurter Fürstentage wurde in den beiden Theatern an der Wien und in der Josefstadt durch Freitheater gefeiert. Im ersteren wurde „Judas im Frack“, im letzteren „Die Turner von Wien“ gegeben. Direktor Strampfer verband damit die Galanterie, sämmtliche Sitze den „Frauen“ zu reserviren.

Der Klaviermacher Karl Stein ist am 28. v. M. 65 Jahre alt, gestorben. Seine Klaviere waren größtentheils sehr tüchtige Instrumente, von schönem weichen Klange, leicht spielbar und dauerhaft. Sie waren vor Jahren sehr beliebt und hätten wohl verdient es zu bleiben, namentlich für den Hausbedarf des Dilettanten, dem sie weit bessere Dienste leisteten, als die seither in die Mode gekommenen wuchtigen Virtuosen-Hilfsmaschinen.

Briefkasten. 30. August — 5. September: pp. in Olmütz: Benützt. — D. in Pest. ? in Kassel: Erhalten — !! in Graz: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 37. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 13. September 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis. Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: An die Leser. — Gutzkow als Dramatiker II. — Zur Händel-Literatur. — Beiträge zur Theatergeschichte XI. — Mendelssohn's Briefe. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Uriel Acosta“, „Egmont“, Repertoir), Operntheater („Oberon“, „Esmeralda“). — Neue Erscheinungen (Street, Naumann, Damcke, Asantschewsky, Holler). — Korrespondenz-Nachrichten (Kassel, Pest, Prag, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Leser

werden zu Anfang des kommenden Oktobers mit unserem Blatt eine kleine Veränderung vorgehen sehen.

Wie es in der Natur eines derartigen Unternehmens liegt, haben von jeher zwei verschiedene Gesichtspunkte, nämlich der kritische einerseits und der chronikalische andererseits, bei der Bestimmung des Inhalts der Zeitschrift zusammenwirken müssen.

Das kunstliebende Publikum verlangt mit Recht auch von einem kritischen Fachjournal nicht nur Kritiken, sondern auch Thatsachen; es will nicht nur über den Werth, sondern vor Allem über die faktischen Verhältnisse des Theater- und Musiklebens der Gegenwart aufgeklärt sein; unsern „Recensionen“ waren deshalb stets auch „Mittheilungen“ eingewebt, und in beiden gemeinsam strebten wir der Lesewelt ein möglichst getreues und umfassendes Bild aller einschlägigen Kunstverhältnisse vor Augen zu stellen.

Dies bleibt selbstverständlich unser Ziel auch fernerhin. Wir suchen dasselbe jedoch insofern auf getrennten Wegen zu erreichen, als künftig jener Theil unserer „Kleinen Chronik“ und „Lokalnotizen“, welcher blos Thatsächliches mittheilt, in einem abgesonderten „Anzeiger“ Platz finden wird. Das Erscheinen dieses „Anzeigers“ wird von der geehrten Verlagshandlung, in deren Vertrieb die „Recensionen“ vom Oktober an übergeht, gleichzeitig besonders angekündigt. Derselbe bringt: Musikalien- und Buchhändler-Inserate, Novitätenverzeichnisse, kurze Notizen über thatsächliche Vorgänge im Theater- und Musikleben, Versetzungen, Gastspiele, Konzerte, Gesangfeste, Konkurse und eignet sich überhaupt für jederlei Annoncen, welche in den Bereich des Blattes fallen.

Daneben bleibt der kritische Theil der „Recensionen“ in unveränderter Form und Haltung bestehen. Derselbe wird nach Ablösung der thatsächlichen Mittheilungen nur um so freier und auf erweitertem Raum den Interessen einer strengen, unbefangenen Würdigung des zeitgenössischen Kunstlebens dienen können. Vor Allem die künstlerische Thätigkeit Oesterreichs, namentlich Wiens, wachsam und theilnahmsvoll verfolgend, werden die „Recensionen“ auch historischen, insbesondere biographischen Aufsätzen ein weiteres Gebiet als bisher eröffnen und namentlich für Besprechungen der einschlägigen Literatur in umfassenderer Weise, als es bisher der Fall sein konnte, Sorge tragen; nach beiden Richtungen hin sind mehrere tüchtige Kräfte im In- und Auslande als Mitarbeiter gewonnen, und wir versprechen uns für diese neue Erweiterung unseres Unternehmens eine um so beifälligere Aufnahme von Seiten des Publikums, als damit überdies eine wesentliche Preisermäßigung verbunden sein wird.

So möge denn dasselbe von Neuem der Theilnahme des kunstfreundlichen Publikums und der thätigen Beihilfe gleichgesinnter Freunde nachdrücklich empfohlen sein.

Gutzkow als Dramatiker.

Von A. Dulk.

II. *)

(„Fremdes Glück". — „Zopf und Schwert".)

„Fremdes Glück". Vorspielscherz in 1 Aufzuge.

Eine der vielfachen Arten komischen Selbstbetrugs, die Schwachheit nämlich, innere Zustände außer sich, d. h. in anderen Menschen vorgehend, zu erblicken, und hier insbesondere im Verfolgen des eigenen Glückes sich nur mit der Sorge für fremdes Glück beschäftigt zu wähnen, will der vorgenannte „Scherz" in der Weise der „proverbes" illustriren. Für den leichten dramatischen Körper ist wohl der Unterbau nicht einfach, in seinen Verhältnissen nicht natürlich genug, so wie die Ausführung ihrerseits weder von ganz feiner, noch ganz konsequenter Charakteristik geleitet ist; doch erhebt der freundliche Scherz auch auf ernstere dramatische Geltung keinen Anspruch und liefert immerhin dem gewandten Schauspieler, in dessen Hand sein Erfolg fast bedingungslos ruht, eine ansprechende und dankbare Aufgabe.

Der Bruder, mit einer die Haushaltung führenden Schwester zusammenwohnend und von einem Freunde täglich besucht, wird eines Tages von der Schwester für zerstreut, vom Freunde für mißmuthig gehalten, weil in der That jene beiden einer solchen Veränderung seit kurzem unterliegen. Trotzdem nämlich, daß sie sämmtlich seit frühester Jugend einander kennen und lieb haben, ist der Freund in solcher Vertrautheit bis zum „Altwerden" gelangt und bis zur kosmetischen Nachhilfe für sein Aeußeres, ohne Marien begehrt zu haben! Er hat vielmehr seither sich dem weiblichen Geschlechte ganz entziehen wollen. Marie hat zwar bisher, nach des Bruders Aussage, „gewartet und Körbe gegeben um Walter", erscheint aber erst jetzt besonders von ihr ergriffen, da sie seit kurzem erst in auffallende Zerstreutheit gerathen ist. Eben jetzt also macht sich beiderseitig ihre lebenslange Neigung als Liebesforderung geltend, und durch die eingetretene Verstimmung zum Vorschein gekommen, wird sie der nöthigen Vertiefung und Entscheidung zugeführt durch den Brief eines sehr reichen Vetters aus London, welcher herüberkommen will, blos um den Geschwistern ein zu ihren Gunsten gemachtes Testament vorzulesen, und weiter durch eine, ebenfalls vermittelst Schreibens, vom Minister eintreffende Versetzung des Bruders in die Residenz.

Der kleinliche Ton der Eitelkeit und des Petitmaitrethums, besonders im Bruder, die kosmetische Nachhilfe in der äußeren Erscheinung der beiden Freunde, der Werth, den die Geschwister, trotz eigener Wohlhabenheit, auf eine Heirath mit Renten legen, u. A. lassen einen zarteren Ton der Empfindung und eine tiefere Bildung des Geistes vermissen, sowie das festgehaltene, später selbstbewußt werdende, Verstecken hinter fremdes Glück überhaupt die Naivetät liebender Herzen ausschließt; doch verdecken geschickte Uebergänge, leichtes Verknüpfen, lebhafter Ideengang den Mangel bestmöglichst. Der Humor ist mehr still als schlagend, der Dialog, neben witzigen und geistreichen Wendungen, meist ohne Distinktion in Form und Inhalt. Aus diesem Grunde, wie auch weil der Einblick in den Schluß der Scene von vorn herein offen steht, muß die Darstellung von lebhaftem, fließendem, Spiele getragen werden; wenn Schauspieler in den ersten Rollen verwendet werden, welche die unwahrscheinlichen Umstände und die etwas frostigen Empfindungen durch Frische des Naturells beleben, und den Dichter in seiner und innerlicher Charakteristik ergänzen, so wird die Blüette sich mehr oder minder wirksam und angenehm unterhaltend erweisen.

„Zopf und Schwert". Lustspiel in 5 Aufzügen.

In der Ausführung unseres Urtheils über dieses geistreiche Lustspiel dürfen wir uns auf die früher in diesen Blättern veröffentlichten „dramaturgischen Bemerkungen" *) beziehen, welche, obwohl sie weniger den Dichter zu kritisiren, als vielmehr die bestmöglichste Darstellung auch des Verzeichneten zu besprechen unternahmen, dennoch ein motivirtes Urtheil über das Ganze enthalten, welches hier zu wiederholen unnütz wäre. Unter Voraussetzung somit der warmen, an jenem Orte ausgesprochenen Gesammtanerkennung des Stückes wollen wir hier die Charakteristik der Hauptfiguren beleuchten und mit ihrer Hilfe den ästhetischen Werth des Dramas beurtheilen.

*) Siehe Nr. 35, S. 546.

*) Jahrgang 1861, S. 769.

Gutzkow, der offenbar die Charaktere nicht durch Intuition findet, vielmehr sie aus der Reflexion zusammensetzt, hält sie eben deshalb in den Entwickelungen nicht a priori fest, sondern je nach den Bedürfnissen der Situation schwankt, schmiegt und biegt sich ihm der Charakter nach der Seite und in die Form hin, welche den rechten, d. h. den besten Effekt der Situation hervorbringt, so daß es keine Kleinigkeit ist, in den Gutzkowschen dramatischen Charakteren einen stabilen Kern herauszufinden, und daß gewissermaßen ein gutes Glück dazu gehört, wenn die Schilderung von mehr oder minder unverträglichen Widersprüchen frei geblieben ist.

Die Königin ist eine ebenso inkonsequente als historisch unmögliche Figur zu nennen, da sie, sklavisch gefangen unter dem Willen ihres autokratischen Gemahls, bis in ihre Monatrechnungen hinein überwacht vom Kammerdiener des Königs, ohne Aussicht also, so ohne alle vernünftige Möglichkeit des Erfolges, heimliche, wie sie sagt, „tiefverwogene“ Pläne, eine Verschwörung beginnt, welche aller Vernunft nach für ihre öffentliche wie für ihre Familienstellung vernichtend werden muß, und es in der That auch wird — nur daß sodann der obligate Lustspielschluß diese Nothwendigkeit mit einem Schwamme voll aromatischen Versöhnungswassers schnell wieder fortwischt. Da die Königin dies alles überdem aus kleinlichem Eigenwillen und thörichter Großstaatssucht, und andrerseits mit so wenig Konsequenz thut, daß sie durch das erste Entgegentreten des Gemahls sich „verloren“ fühlt, „schwankt“, „hörbar athmet“ und zum widersprechenden Handeln bereit ist, so tritt in diesem Bilde die Mutter Friedrich's des Großen als eine zwar ehrgeizige, aber ebenso unverständige wie kraftlose Gestalt vor uns auf.

Viel positiver ist, in derber Natürlichkeit, bürgerlicher Knappheit, patriachalischer Despotie, die Figur des Königs gezeichnet; doch ist sie auch durch schärfere Widersprüche beeinträchtigt. Friedrich Wilhelm I. wird uns als originell geschildert; aber für sein originelles Auftreten oder vielmehr Nichtauftreten, im ersten Akt z. B., für die langen Gespräche nicht durch ein Eisengitter oder dergleichen hindurch, sondern hinter soliden Thürflügeln ist kaum ein anderer Grund zu finden, als der, auffallend erscheinen zu wollen, da diese Originalität durch die Zuhörerschaft seiner Soldaten, durch die größeren Umstände dreimaligen Klopfens und Wartens statt des Seibstöffnens, so wie durch die Grobheit des Kammerdieners, der statt zu öffnen nur ruft: „Es ist ja offen“, unwahrscheinlich wird. Der Humor ferner, mit welchem Gutzkow die größten scenischen Erfolge erringt, widerspricht durchaus der pedantischen Nüchternheit, dem unüberwindlichen Realismus in des Königs geschichtlichem Charakter, wenigstens ein Humor, welcher ihn zu dem — unterschiedlos mit Grumbkow als preußischem Minister behandelten — Seckendorf sagen läßt: „Hab' heute keine Zeit. Sagen Sie dem preußischen Staat ein Kompliment, und er sollte mich heut' einmal in Ruhe lassen. Guten Morgen!“, oder zu dem englischen Gesandten: „Danke, liebster Herr von Hotham, grüßen Sie das Parlament dafür freundschaftlichst von mir“, oder der ihn mit Wilheminen und der Sonnsfeld — noch dazu zornerfüllt, wie er ist — gar einen Tanz machen läßt! Eben gegen die Nüchternheit dieses Realismus sprechen noch andere Züge, wie das mehr einen schlechten Witz vorstellende Einflechtenwollen der Abstammung des englischen Volkes in das Heirathsprotokoll, so wie andererseits die öfters hervorbrechende Idealität der Empfindung; z. B. die Absicht, Wilheminen nach England statt nach Oesterreich zu verheirathen, in welcher der König sich „übermenschlich glücklich“ fühlt, oder der ganz unglaubliche Einfall, nach Wien zur Brautwerbung statt eines ernsten preußischen Diplomaten den Erbprinzen von B., den ihm ganz fremden „französischen Windbeutel“ zu schicken und ihn zu verlieren, daß er hiedurch sein ewiger Schuldner werden würde. Diese und ähnliche Widersprüche gehen jedesmal aus den Veränderungen der Disposition hervor, deren der Charakter bedurfte, um eine betreffende Scene zur höchstmöglichen Wirkung zu führen.

Die scenische Wirkung ist der Alles beherrschende hundertgestaltige Proteus in der Bühnenwelt unseres Dichters.

Es kann wohl keine stärkere, leidenschaftlichere, prinzipiellere Verachtung der „histriones“, „Gaukler“, „Erzhanswurste“ und ihrer Kunst geben, als sie dem Charakter des Königs in der Scene mit Eckhof zugemuthet wird, da der hierauf gegründete Richterspruch ihm die Ausstoßung und jegliche dagewesene Strafe in der preußischen Armee an Wirkung übertreffen soll, so daß sie wohl selbst bei einem puritanischen Charakter kaum glaublich darzustellen wäre: nichts desto weniger aber veranstaltet derselbe Antischauspielsanatiker mit dem Erbprinzen v. B. „Operas, allegorische Geschichten, ein Spektakulum, ein Schäferspiel“, um die Höfe von Polen, Sachsen u. s. w. auf eine amüsante und graziöse Manier acht Tage lang zu unterhalten, weil eben dies

in die Mißverständnisse und komischen Verlegenheiten der betreffenden Scene mit dem Erbprinzen trefflich paßt. Und daß dies Spektakulum „amüsant und graziös“ ausfallen, auch in der Art der Rheinsberger (französischen) „Heidenkomödie“ sein solle, verlangt der König fast in demselben Athem, in dem er „lauter reines, feuriges Deutsch“ fordert, und Angesichts seiner offentirenden Begeisterung für alles Deutsche, „deutschen Gerstensaft“, „alte deutsche Sitte“, für „Anschluß an Deutschland mit ganzer Seele“, während doch „deutsch“ und „Deutschland“ damals dem Volke, geschweige denn dem Monarchen, so zu sagen im siebenten Himmel nicht einfiel, und alle vaterländische Begeisterung nur österreichisch oder preußisch sein konnte. Am auffallendsten und unmöglichsten der Geschichte gegenüber dürften wohl folgende Züge sein: Der wohlwollende, ja zärtliche Sinn des Königs gegen den jungen Fritz, dessen, als des großen Zukunftskindes, Verherrlichung ein obligater Gesang Gutzkow'scher Muse ist, die Aufstellung eines Familienverhältnisses, aus dem man den Wütherich, welcher den jungen Katte vor den Augen des Freundes hinrichten und ihn selbst nur durch die ernstesten politischen Verwickelungen bedrängt am Leben ließ, nicht wieder zu erkennen vermöchte; sodann die, der eigenen Schilderung Gutzkow's grell widerstrebende, Versicherung des Königs, daß er im Staate nur der erste „Bürger“ sein wolle, und das ganz unauflöslich charakterlose Benehmen in der Schlußscene, (besonders die rein humoristische Zustimmung zu der Heirath Wilhelminens mit dem Erbprinzen trotz des nach Wien gesendeten Heirathes-Kouriers, die fabelhafte Zärtlichkeit zur Königin „Mütterchen — daß du an meinem Herzen bleibst“ u. dergl.); die freiwillige Beugung ferner seinerseits so wie aller Anwesenden unter das souveraine, höchst verletzende Spiel des ränkevollen Tausendkünstlers Hotham; die Zufriedenheit endlich mit der Rede des Erbprinzen, des „Windbeutels“, des verachteten „Büchermenschen“, welche Rede ihm als ein gerechtes Verdikt der Geschichte erscheinen, ihn in seinen bewährten Räthen plötzlich „Kreaturen“ erkennen lehren und zu „Abschieden und Pensionen“ veranlassen soll. *)

Es ist gewiß keine leichte Arbeit, so widersprechende oder unglaubliche Züge möglichst in eine kontinuirliche Individualität zu verschmelzen, zur lebendigen Persönlichkeit mimisch auszuprägen, aber es ist in unserem Falle keine undankbare Arbeit; und wir wollen um dieser Schwierigkeit willen, auf deren Ueberwindung zum großen Theile der Erfolg des Lustspiels beruht, auf den Bericht über eine Darstellung des Königs am Burgtheater verweisen, wie ihn seinerzeit diese Blätter brachten *). weil er uns eine solche lebendige Vermittelung des vom Dichter unvermittelt Gelassenen vortrefflich auszudrücken scheint, und wir ihm nichts hinzuzufügen haben, als daß im Temperamente neben der Gutmüthigkeit auch auffahrender (nicht pollernder) Zorn, und zwar in leichtem Wechsel mit jener — besonders in der Scene mit Eckhof und im Schluße des Lustspiels — sichtbar sein müßte. Ueber das nothwendig zu beobachtende Maß in der Darstellung dieses Lustspiels überhaupt sind Schauspieler und Regie auf die trefflichen Bemerkungen Gutzkow's in der neuen Ausgabe (s. die „Anmerkung“ zu diesem Stücke) zu verweisen.

Von der ästhetisch dramatischen Unmöglichkeit Hotham's in seiner ganzen Anlage, Eckhof's in dem Style seiner großen Rede, von dem geschickt eingestreuten, aber leeren Scheine, daß reine Liebe in dem Verhältnisse Wilhelminens und des Erbprinzen das Spiel der Intrigue überwinde, habe ich in dem früher erwähnten Aufsatze gesprochen, und es bleibt mir nur noch übrig, den Gesammteindruck des Lustspiels zusammenzufassen und hiebei auf das Nachwort des Autors Bezug zu nehmen.

Mit seltenem Glück und mit anzuerkennendem Scharfblick hat Gutzkow seinen Stoff aus der Geschichte eines Fürsten gewählt, der politisch als Vertreter eines aufstrebenden Königreichs und als Vater Friedrichs des Großen bedeutsam, zugleich unter ästhetischem Gesichtspunkte eine bemerkenswerthe Charaktertigur bot. Erregen die intimen Familienverhältnisse historischer Personen im Allgemeinen schon mit Recht

*) Den Verfasser der obigen Kritik scheint denn doch das Zusammenstellen Gutzkow'scher „Widersprüche“ über die Maßen weit zu führen. Uns dünkt, es gebe auch berechtigte, und zwar durch die menschliche Natur selbst berechtigte Widersprüche. Die unbegrenzte prinzipielle Verachtung der „histriones, Gaukler und Erzbanswurste“ läßt es vielleicht doch nicht unmöglich erscheinen, daß der König, um fremde Heerscher zu amüsiren, zu einem „Spektakulum“ seine Zuflucht nehmen könne, von welchem er deswegen doch nicht viel besser denkt, noch spricht. Was vollends die „Leichenrede“ betrifft, so mag wohl, meinen wir, der konsequenteste, abgeschlossenste Charakter in einem solchen Momente, eben nur momentan, erschüttert werden. Der menschliche Sinn ist nicht nur einerseits konsequent, sondern auch zugleich andererseits zahllos mannigfaltigen Regungen unterworfen. A. d. R.

*) Recensionen 1861, S. 779.

das besondere Interesse des Publikums, so kam hier noch der echt komische Umstand hinzu, daß der bürgerliche Charakter sich auf den königlichen übertrug oder eigentlich ihn verdrängte, so daß Regierungsakte, Hofton, Majestätswürde den wirksamen Kontrast des Kleinbürgerthums an sich trugen. Ein König, der aus Zuneigung zu seinen „lieben blauen Kindern“ (den Soldaten) es nicht zum Kriege kommen läßt, der seine gewaltthätigen Rekrutirungen mit Bibelstellen belegt, dessen kulinarische Schwelgerei sich kaum über graue Erbsen versteigt, dessen Liebe zu seinen Unterthanen der Art ist, wie er sie einem Berliner Einwohner bewies, der vor ihm lief und den er eigenhändig durchprügelte, indem er unaufhörlich dazu schrie: „Nicht fürchten — lieben, lieben sollt ihr mich!“ — ein solcher Fürst scheint in der That ein komischer Charakter zu sein; aber er ist es nur, so lange man statt des wirklichen Lebensbildes einzelne Züge von ihm erblickt, und wäre Gutzkow bei der historischen Charakteristik des Hofes und der Zeit stehen geblieben, so hätte er eher ein Trauerspiel als ein Lustspiel zu Stande gebracht. Darum hat der Dichter Unrecht, in dem erwähnten Nachworte seinem „grotesken“ Bilde das Zeugniß historischer Treue auszustellen und insbesondere sich hiebei auf die Denkwürdigkeiten der Markgräfin von Baireuth zu berufen.

Eine solche Berufung dürfte nur für häßliche und höchstens grotesk komische Züge, wie für den Geiz des Königs *), ihre Geltung finden. Wie aber der Verfasser aus diesen Memoiren ein Bild der Prinzessin selbst von so lieblicher Unschuld hat herauslesen können, ist schwer zu sagen; und noch schwerer, wie er aus ihnen den Humor, die Gutmüthigkeit, die Herzlichkeit eines Fürsten geschöpft hat, von dem man unter vielen ähnlichen Zügen dort lesen kann: „Der König übte bei Tisch das Vorschneideamt, gab aller Welt außer mir und meinem Bruder ihren Antheil, und wenn von ungefähr etwas in der Schüssel blieb, spie er hinein, um uns zu verhindern, daß wir nicht davon aßen . . . wir wurden aus Mangel an Nahrung mager wie die Postklepper . . . wir lebten alle beide von bloßem Milchkaffee und trocknen Kirschen“.

Dergleichen, oder das Abenteuer des Königs auf einer engen Treppe mit der Hofdame Pankewitz und ähnliche Züge „unbefangener Zeiten“, wie der Verfasser sich ausdrückt, verweisen die „historische“ Charakteristik in ganz andere Grenzen und Formen als die unseres Lustspiels sind. Nein, der Verfasser hat seine „historische“ Schilderung des Zeitkreises nur auf die das Volksbewußtsein ansprechenden Beziehungen desselben beschränkt und nicht nur durch diese, sondern weit mehr noch trotz ihrer, durch die unhistorischen Schilderungen nämlich, mit denen er das Ganze reich durchflocht und es aus dem niedrigen Kreise der Vornirtheit zu retten suchte, hat er das warme Interesse des Zuschauers sich gewonnen.

Die historischen, wie die ästhetischen Inkonsequenzen seiner Charakteristik fordern das kritische Urtheil zur Verdammung heraus und desgleichen ist über Intrigue und Situationserfindung nicht selten der kritische Stab zu brechen — über das Benehmen Hothams, über das diplomatisch sein sollende Heirathsprotokoll, über das plötzlich von mehreren Seiten selbständig ergriffene Motiv der „weißen Frau“, zu dem insbesondere der König weder irgend eine Veranlassung, noch irgend den Charakter hatte —: aber diese Widersprüche der Charakteristik, diese Unwahrscheinlichkeiten der Situation werden von einer Fülle anregender Charakterzüge, geistreicher Wendungen, komischer Situationen überboten, und in den Schatten gestellt bis zum Vergessen. Die Dinge sind nicht nach logischem Schema, aber effektvoll gebildet, die Charaktere — wie der des Königs und der Königin — einander wirksam gegenüber gestellt; der Dichter hat mit Fleiß und Liebe Alles zusammengetragen, was wirksam schien, hat die damalige und die Jetztzeit ausgebeutet und uns per fas et nefas in einen lebenswarmen Strom der Empfindungen gezogen, in dem nichts Böses aufkommt, nichts Unschönes stört, und ein originelles, aber heiteres Fatum die Welt zu regieren scheint. Es ist wirklich Poesie in manchem dieser Gebilde und, gut gespielt, sind es zum Theil köstliche Gestalten, die vor unser Auge treten; nur Eins wünschten wir entschieden aus dem lebensvollen Bilde entfernt zu sehen, jene vom Verfasser sogenannten „politischen Winke“, die er dem Stücke bei späterer Ausarbeitung, wie er sagt, „als Tendenz“ beigab, und die, völlig unorganisch hineingeklebt, das Zeitbild nur entstellen.

Man darf dem Stücke, das bereits in die jenseitige Welt nach San Franzisko, seinen Weg gefunden hat, jetzt, da sein Verbot in den deutschen Hauptstädten immer mehr zur Unmöglichkeit werden dürfte, wohl eine neue und wachsende Verbreitung voraussagen.

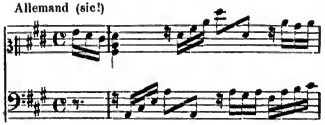
*) Wenn bei Gutzkow der König seine Tochter mit 40,000 und jährlich noch 2000 Rthl. nach England ausstattet, so ist dies noch nicht einmal im Style jener Memoiren, in denen der König die verheirathete Markgräfin tröstet, er wolle ihr gelegentlich 5—10 Rthl. monatlich zuschießen.

Zur Händel-Literatur.

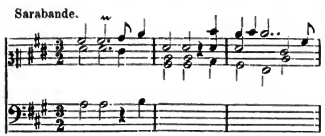
Den Verehrern Georg Friedrich Händel's dürfte es nicht uninteressant sein, von einer bisher unbekannten, nie veröffentlichten Klavier-Komposition desselben zu hören. Unterzeichneter beehrt sich, Ihnen hier die Themas-Anfänge mitzutheilen:

Parti(t)ta (sic!) di Sig. H(e)ndel(sic!)

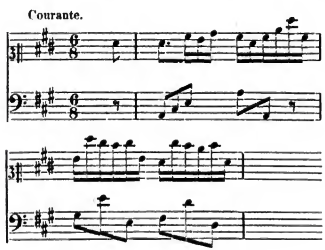
Allemand (sic!)



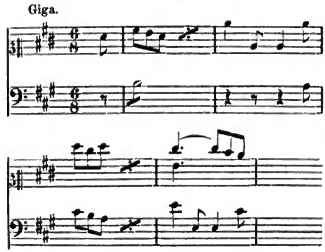
Sarabande.



Courante.



Giga.



Nach der einzig vorhandenen von J. Ch. Smith besorgten und in meinem Besitze befindlichen Abschrift kopirt.

München, im September 1863.

Mortier de Fontaine.

Beiträge zur Theatergeschichte.

XI. *)

Ueber „Cosi fan tutte“ und Mozart überhaupt.

Mai 1798.

„Der Zulauf zu der frühen Wiederholung des vormals schon oft gegebenen „Don Juan“ beweist mir, daß Mozart die eigentliche Sensation erst nach seinem Tode auf das hiesige, wie auf das Gesammtpublikum macht. Es ist eine Sünde gegen den Geschmack, eines seiner Meisterstücke länger noch zu begraben, weil es das Schicksal fast aller Opern (besonders jener, deren eigentlichste Schönheiten tiefer liegen) hatte. — Ich rede von „Cosi fan tutte“, einer Komposition, welche von Kennern und Halbkennern für eine der allerschönsten von Mozart gehalten wird. Diese Oper wird ihrer vortrefflichen Musik wegen aller Orten mit Beifalle aufgeführt, denselben würde sie auch hier durch gute Besetzung erhalten, und die Nichtkenner nähere Bekanntschaft mit den Schönheiten dieser Musik machen können, ich trage also darauf an, die Partitur anzukaufen, um dieses Meisterstück der Komposition aufführen zu können. Beck“.

Humoristisch despotisch klingt auf folgende Tenoristenfrage Beck's Dalberg's Antwort:

11. März 1797.

„Auf einen Tenoristen muß man vor Allem bedacht sein! Epp ist sehr kränklich, Walter verläßt das Theater, Buchwieser mißfällt zu sehr, nach einem Tenoristen muß man sich sorgfältig erkundigen“.

Beck.

„Ein dritter Tenorist wäre der Kasse zu lästig. Buchwieser ist engagirt und muß verbraucht werden“. Dalberg.

Beck erwähnt in einem seiner Regieberichte, worin er darauf dringt, einige schlechte Mitglieder abzuschaffen.

*) S. Nr. 36, S. 565.

folgendes Wort von Goethe, was dieser ihm einstmal über Theaterverwaltung sagte:

„Die Errichtung eines Theaters ist wie eine Kupferstichsammlung. Anfangs ist man genöthigt allerlei, Gut und Schlechtes aufzunehmen, nach und nach, wie man bessere Akquisitionen macht, sortirt man das Schlechtere aus".

29. Juli 1795. Beck.

Auf einen Tadel Hrn. v. Dalberg's hinsichtlich der Wahl eines Stückes, welches einem damals in Mannheim befindlichen „hohen" Gaste nicht gefiel, erwiederte Beck:

„Die Vorstellung am Kasinotage sollte kurz und gut sein, darum wählte ich das gegebene Stück („Leichtsinn und gutes Herz"). Es gibt indessen wohl nichts Relativeres als den Begriff der großen Herrn der F'schen Monarchie von guten Vorstellungen! Ich habe Ihro k. Hoheiten aus guten Vorstellungen hinausgehen, bei besseren ausbleiben sehen. Die Wiener Lieblingsopern, „Die Schwestern von Prag" und „Die beiden Anton's" haben wir nicht und wollen sie auch zur Ehre unseres Publikums nie geben. Ich wünschte daher sehr belehrt zu sein, welche Vorstellungen Se. Hoheit wünschen, ich kenne dessen Geschmack zu wenig, obgleich ich die Pflicht fühle, dessen Wünsche so viel als irgend möglich zu befriedigen".

12. August 1797. Beck.

Daß der Tenoristen-Mangel schon früher als grassirendes Uebel existirte, beweist folgender Satz aus einem Bericht Beck's, worin derselbe das Gesuch eines solchen Sängers befürwortet.

„Ihm (dem Gesuchsteller) gar nichts zu erfüllen wäre gefährlich und setzte uns in den Fall, ihn zu verlieren. Der jetzige erste Tenorist in Frankfurt hat 2700 fl. und ist nichts, wenigstens nicht besser als der unsrige. So auch in Berlin, wo ein kleiner ältlicher Mann mit häßlichem Gesicht, ausgesungener Stimme und nicht viel mehr Vortrag schwer bezahlt ist".

11. Juli 1798. Beck.

Auch das schlechte Memoriren und die Rollenwuth scheinen seit Erschaffung der Theater permanent zu bleiben. In der Besprechung über eine Aufführung sagt Beck Folgendes:

„Daß das Stück („Die Verschleierte" von Vogel) wirklich schlecht gespielt wurde, ist gewiß. Am schlechtesten war Mad. Ritter, welche auf alle Rollen Anspruch macht, die sie nicht erhält, und den größeren Theil der Rollen vernachlässigt, den sie erhält. Am Abend der Vorstellung erklärte ich, daß schlecht gespielt worden sei, laut in der Garderobe, ebenso, daß Keiner seine Rolle gekannt. Man kann den Mitgliedern das bessere Memoriren nicht genug einschärfen, daher werde ich auf Ew. Excellenz Verlangen eine Weisung entwerfen und zirkuliren lassen".

18. Juli 1798. Beck.

Nach der Aufführung des „Lear" beklagt sich Beck sehr energisch über die schlechte Unterstützung der Uebrigen. Dalberg stimmt ihm bei.

„Der löbliche Chor der Tagwerks-Schauspieler hat wieder klar bewiesen, wie weit entfernt sie sind, Shakespeare nur zu ahnden! Wie schlecht wurde ich unterstützt auf dieser steilen Höhe der Kunst. Freilich ist leichter in Kotzebue's Stücken alle die Tugenden zu predigen, die dieser nicht besitzt".

11. August 1798. Beck.

„Ihre Darstellung als Lear machte Ihnen Ehre. Sie leisteten mehr als Iffland! Allein die Vorstellung des Stückes war schändlich, ärgerlich. Die Meisten wußten ihre Rollen nicht und schienen mit Fleiß zu verderben. Dies fordert einen Verweis, setzen Sie ihn auf, wenn Sie es für gut halten! Dalberg."

Da Hr. v. Dalberg auf Stücke hinweist, welche in München gegeben werden, und über welche Beck seine Meinung äußern soll, antwortet derselbe:

„Die Münchener Stücke kenne ich zum Theil, es ist Zeug, wie man es da aus Noth geben muß, wo kein Kotzebuesches Stück gegeben werden darf, kein Iffland'sches gekauft wird, alle Schiller'schen verboten und verpönt sind, und die Dummheit à l'ordre du jour ist. — Hier ist noch auf lange Zeit kein Mangel an guten Stücken!"

29. August 1798. Beck.

Ueber „Die Schwestern von Prag", welche gegeben werden sollten, schrieb Beck in gerechter Entrüstung:

„Was „Die Schwestern von Prag" betrifft, räume ich sehr gern ein, daß diese Posse, als Posse die HH. v. H. und B. (Gewährsmänner, welche Dalberg zitirte) unterhalten hat, wo sie solche sahen, es kömmt hierin Alles auf das Wie und Wo an; das Marionettentheater belustigte Iffland, Beil und mich einst

außerordentlich! Diese schmutzige Farce kann nur durch Illein gespielt das Hirnlose darin durch Lachen verdecken, Alles ist outrirt, mit gemeinem Witz verbrämt, in österreichischer Mundart, wer kann und mag hier so etwas spielen?"

„Die Zuschauer werden glauben, man wolle den Geschmack verderben, zischen und grollen! Ich biete eine Wette von 10 Louisd'or an, daß hier diese Operette so gewaltsam ausgezischt würde, daß man es nicht wagen dürfte, sie zum zweitenmale zu geben".

„Ich appellire nach Excell. eigener Lektüre an Ihre Ueberzeugung, ob da, wo „Julius Cäsar" einst so große Wirkung machte, wo Gern, als er als Thadäus übertrieb, ausgepfiffen wurde, man solch eine gemeine Posse toleriren wird".

20. September 1798. Beck.

Gelegentlich eines Operntextes berichtet Beck:

„Ich beschwöre Ew. Exzellenz, keine Opern mehr aus dem Klugheits-Komptoir von Weimar kommen zu lassen! Der nichtsmürdige Schmierer Vulpius ist ganz erbärmlich mit dem „Opferfest" umgegangen. Es fehlt komischer Text zu einem Duett, ein anderes sehr schönes Duett, ein schöner Chor und zwei Buffo-Arien für Illein, welche eine der schönsten in ihrer Art sein sollen".

27. Oktober 1798. Beck.

Mendelssohn's Briefe.

(„Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy". Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1863.)

*. — Die Mendelssohn'schen Briefe liegen jetzt auf allen Schreib- und Lesetischen. Die Augen der gebildeten Welt sind darauf gerichtet, zahllose Federn werden davon in Bewegung gesetzt, die Zeitungen, politische wie musikalische, sind voll von Zitat'n, Besprechungen und Schilderungen, die sich darauf beziehen. Der Erfolg ist ein entschiedener, ungetheilte Aufmerksamkeit und unbedingte Zustimmung begleiten das Buch in den weitesten gesellschaftlichen Kreisen und selten wohl hat es ein Komponist so allen Leuten recht gemacht, wie weiland Mendelssohn mit seinen absichtslos geschriebenen Briefen. In der That kann aber auch jeder Musiker und jeder Musikfreund, der musikalische Gelehrte und der Dilettant, der Pedant wie der Feuilletonist, etwas in dem Buch finden, was ihm persönlich zusagt. Ja, über die spezifisch musikalischen Kreise hinaus wird der Antheil kein geringerer sein: der Bücherfreund wird daran als an einer bemerkenswerthen literarischen Erscheinung seinen Genuß haben, die gelehrten Damen und die in Geist machenden Herren schlürfen es als feinen Salonleckerbissen, die Raritätensammler als einen neuentdeckten Kunstschatz, die Psychologen als eine Bereicherung ihrer Menschenkenntniß, die einfach Gebildeten als ein gutes neues Buch und das Heer der übrigen Leser als eine Art neuen Roman.

So vielfache, vielseitige Wirkungen müssen nothwendig mehrfache, mehrseitige Ursachen haben. Die oberste von allen ist wohl der reinmenschliche Inhalt des Buches; damit wirkt es so unwiderstehlich nach allen Richtungen hin, damit hält es jede Kategorie von Lesern gefangen.

Mendelssohn's „Reisebriefe" hatten uns mit einer Reihe von Eindrücken aus einer kurzen Lebens-Epoche des jugendlichen Meisters bekannt gemacht, mit den Empfindungen des fröhlich Genießenden auf der alten Kunsterde Italien. Jetzt tritt uns der gemachte Mann im Vollgenuß und in der vollen Arbeit des praktischen Lebens entgegen. Schon in jener ersteren Periode war es, bei allem Lebensmuth und aller Frische, bereits die heitere Ausgeglichenheit seines Charakters, die uns als eine seltene Gabe des glücklichen Menschen behaglich anmuthete. Damit stimmt auch, daß die Mendelssohn'sche Musik keinerlei Anfängerschaft (in den zur Oeffentlichkeit gelangten Werken), keine überschäumende, gewaltsam ringende oder unzureichende Jugendperiode aufzuweisen hat. Seine ersten Werke treten schon so fest ausgeprägt, so technisch ausgeformt, so durch und durch reif in die Welt, wie jene der späteren Zeit. Was ihnen Gutes innewohnt oder Unvollkommenes anhaftet, findet sich in den späteren Kompositionen mehr oder minder wieder vor und den Fortschritt seiner Musik wird man hauptsächlich darin erkennen, daß Mendelssohn, unablässig und angestrengt bemüht, keinen Rückschritt zu thun, sich mit ganzer Kraft in zwei spezielle Gebiete vertiefte: in das Elfenreich und in das Oratorienfach, und hierin es zu einer unter seinen Zeitgenossen hervorragenden und selbst den großen Meistern gegenüber selbständigen Bedeutung brachte. In den neuerschienenen Briefen zeigt sich in dieser Beziehung deutlicher, als man es im Allgemeinen gewußt hatte, wie bestimmt Mendelssohn über seine und

seiner Zeitgenossen Aufgabe dachte. Er mahnt sich selbst und Jeden, den er für talentvoll hält, daran: ja recht „aus dem Innern heraus“ zu schaffen und ja nur unverdrossen zu „arbeiten“, — nicht etwa an dem schon Gemachten zu feilen, sondern nur rüstig weiter zu komponiren. Diese, durch sein Beispiel unterstützte Mahnung an den Fleiß durfte freilich nicht an die Talentlosen gerichtet werden, — von ihnen, auch wenn sie das schönste „Streben“ haben, wendet sich der Meister entschieden ab. An die wirklich berufenen Kunstjünger gerichtet — deren nervöses Temperament sich heutigen Tags gar zu sehr auf „Stimmungen“ und „Eingebungen“ verläßt, — ist der Mahnruf von hoher, beherzigenswerther Wichtigkeit.

Auch die Bescheidenheit, die innerliche Demuth, mit welcher Mendelssohn durchgehends von seiner Musik und seinem Wirken spricht, mag als ein werthvolles Beispiel hervorgehoben werden, welches von manchem seiner Zeitgenossen und Nachtreter nicht befolgt ward. Und merkwürdig genug: wir sehen ihn jetzt, in den neuen Briefen, noch bescheidener, als in den früheren. Seitdem er mehr geleistet, seitdem er eine ehrenvolle Stellung und vielfache Anerkennung gefunden, seitdem arbeitet er um so unermüdlicher, und denkt mit demuthvollem Sehnen nur immer an das, was ihm zunächst in seiner Kunst zu thun, zu erreichen übrig bleibt. Sein eigener Werth konnte ihm nicht unbekannt sein, allein das Gefühl desselben erhöht in ihm nur das Bewußtsein der Größe seiner künstlerischen Aufgabe. Auch fühlt er sich, sicherer als irgend einer seiner Zeitgenossen, als Epigone, seine Verehrung vor den großen Meistern ist so reiner Art, daß sie in ihm nie den Gedanken einer Gleichstellung seiner Musik mit der ihren aufkommen läßt, und seine verständnißvolle Bewunderung ihrer wirklich klassischen Werke hält mit der Strenge gegen die, ihm gleichwohl immer an's Herz gewachsenen, eigenen Werke gleichen Schritt, während er zugleich die künstlerischen Leistungen seiner Freunde und Kollegen theilnehmend, nachsichtsvoll und aufmunternd verfolgt.

Daß indessen der reinumenschliche Inhalt des Buches die Hauptursache der ausgeübten Wirkung ist, darauf kommt man unwillkürlich fast auf jeder Seite desselben zurück. Schon sein schönes Verhältniß zu Eltern und Geschwistern, der Rückhalt, den er namentlich am Vater hat, der Einfluß, den selbst die Schwestern auf ihn und seine Arbeiten ausüben, muthet uns wohlthuend an. So relativ hoch man in Mendelssohn den Musiker von Talent auch stellt, so angelegentlich man sich für sein künstlerisches Wirken interessirt, — ein stärkerer Magnet fesselt uns an Mendelssohn den Menschen. Dem Menschen in ihm merkt man einen weit höheren Adel und eine anmuthsvollere Liebenswürdigkeit ab, als seinen Werken, und überdies einen Grad von Glück, wie er sonst im Bereich der Künste wohl nur Goethe gegeben ward, der sein Glück freilich noch viel ausgiebiger und längere Jahre hindurch genießen konnte, es aber auch durch mannigfache innere Kämpfe erst erstreben mußte. Bei Mendelssohn hingegen hatten sich ein Temperament von seltenem Gleichmaß, in welchem Ruhe, Energie und Heiterkeit einander merkwürdig ergänzten, äußere Umstände mit ihrer helfenden und dauernd erhaltenden Gunst, Familienbande von nachhaltig segensvollem Einfluß, eine gute Erziehung und eine erworbene wie streng bewahrte sittliche Charakterstärke vereinigt und ein Menschenglück zugleich erquickender und erhebender Art gegründet, erquickend und erhebend, weil wir uns selbst so glücklich fühlen, einen Menschen zu sehen, der das Leben (das häusliche, wie das künstlerische, das intellektuelle, wie das des täglichen Bedarfs, die Natur, wie die Geselligkeit) so schön genießen kann, so froh zu genießen versteht und so sehr zu genießen verdient.

Diesen Einblick in das Leben und den Charakter eines so wunderbar harmonischen Menschen uns gestattet zu haben, ist zunächst das Verdienst der Herausgeber von Mendelssohn's Briefen, wofür ihnen denn auch der allseitige Dank in den öffentlichen Blättern nicht ausgeblieben ist, eine Anerkennung, in die wohl auch der sauertöpfischeste Leser des Buches nicht umhin können wird mitzuzustimmen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

28. August — 10. September: „Kunst und Natur“. — „Luftschlösser“ und „Das Versprechen hinterm Herd“. — „Viel Lärm um Nichts“. — „Eglantine“. — „Eine Partie Piquet“ und „Sand in die Augen“. — „Bürgerlich und Romantisch“. — „Der Störenfried“. — Vater und Sohn“. — „Uriel Acosta“. — „Verirrungen“. — „Krisen“. — „Egmont.“ — „Treue Liebe“. Ein Mal (des Feiertags wegen) geschlossen.

Von den ersteren der oben verzeichneten Vorstellungen sind nur einzelne kurze, aber immerhin erwähnenswerthe Fakta mitzutheilen: 1. Am 28. v. M. wurde

Goethe's Geburtstag im Burgtheater mit der Aufführung von Albini's „Kunst und Natur" gefeiert, angeblich weil ein hier anwesender preußischer Prinz Hrn. Beckmann spielen sehen wollte. 2. die erneuerte Vorführung der „Luftschlösser" zeigte abermals, daß dieses Stück vom Repertoir gestrichen werden sollte, denn es ist fühlbar veraltet und wird nur sehr theilweise gut gespielt. 3. Frl. Wildauer überraschte wieder einmal das Burgtheater mit einem flüchtigen Besuch und ward in ihrer unnachahmlich naturwahren Nandl-Rolle nach Verdienst ausgezeichnet. 4. Frl. Wolter ist als Eglantine und Katharina v. Rosen wieder aufgetreten und hat nun auch das Klärchen gespielt, worüber wir weiter unten berichten.

Nach Erwähnung dieser Thatsachen gehen wir zur Besprechung der Wiederaufnahme von Gutzkow's „Uriel Acosta" über, welche am 5. d. M. mit getheiltem Erfolge stattfand.

Die aufgeregte Stimmung, mit welcher das Publikum vor vierzehn Jahren diesem Trauerspiele entgegenjubelte, ist längst aus dem Weichbilde der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt, und somit auch aus dem Parterre des Hof- und National-, vulgo Burgtheaters gewichen und hat einer ästhetisch-vernünftigeren Anschauung Platz gemacht, die sich aber freilich allen liberalen Zumuthungen gegenüber jetzt fast bis zur Nüchternheit gleichgiltig verhält.

Angesichts dieser Stimmung mußte offenbar Alles, was in „Uriel Acosta" als politisch-polemisches Element mit unverkennbarer Absichtlichkeit hervortritt, dem Publikum verblaßt und verblüht erscheinen, und die sonst durch jenes Element geschickt verdeckten Schwächen des Stückes mußten deutlicher als sonst hervortreten. An der schwankenden Großsprecherei des Helden namentlich kann sich ein Publikum nur erwärmen, wenn es ihn und was er thut, über das, was er mitunter Schönes sagt, zu vergessen geneigt ist. Wo die Zeitstimmung letzteres nicht mehr mit sich bringt, da tritt Uriel's Haltlosigkeit gar störend an den Tag. Erstaunt frägt man sich: wer ist und was thut der Mann, daß wir ihm selbst, seinem persönlichen Schicksal unsern Antheil schenken sollten? Die ungenügende Antwort auf diese Frage zeigt uns, wie sehr der Autor gefehlt habe, als er dem Träger einer Idee so wenig persönliche Haltung und Anziehungskraft verlieh, ein Uebelstand, der höchstens durch einen genialen Darsteller des Uriel theilweise verdeckt werden könnte.

Ist nun dieser sogenannte Held das schwächste dramatische Schattenbild, welches Gutzkow oder irgend ein bekannter neuer Autor überhaupt geschaffen hat, so gehört dagegen die übrige Charakterzeichnung in dem Gutzkow'schen Stück zu dem Besten, was neuerer Zeit in der Art gemacht wurde. De Silva und Manasse Vanderstraten sind mit durchdringender Menschenkenntniß bis in den kleinsten Zug wahr, fein und sorgsam ausgemeißelt, der alte Ben Akiba, seinem eigenen populär gewordenen Sprichwort zum Trotz, eine ganz eigenthümliche Schöpfung. Judith freilich zieht etwas von dem hohlen Phrasenthum ihres Geliebten an, doch steht sie nicht ohne Anmuth am Rande des geschickt gruppirten Bildes, auf dessen Hintergrunde die weniger selbständigen Figuren des Ben Jochai, de Santos und der blinden Mutter Uriels ihre ergänzende Schuldigkeit thun. Die Sprache enthält manchen hohlen Bilderkram und manche langathmige Auseinandersetzung, aber auch viele psychologisch richtige, feine Bemerkungen und manch kräftig schwungvolles Wort. Auf packende scenische Wirkung ist der Bau des Stückes sichtlich angelegt und die Steigerung erreicht denn auch zumeist den beabsichtigten Effekt. Im Ganzen genommen, bietet eigentlich das Stück der Vorzüge weit mehr als der Fehler, — aber der letzteren einer ist eben ein Kapitalfehler (der unheldenhafte Held), dem nur durch außergewöhnliche Hilfsmittel abzuhelfen wäre. Daher denn die einstige Wirkung und die jetzige theilweise Herabstimmung.

Demungeachtet können wir die Wahl des Stückes zur Wiederaufnahme nur billigen, weil es sowohl durch sich, aus eben benannten Gesichtspunkten betrachtet, interessirt, als auch den Schauspielern mannigfach interessante Aufgaben zuführt, und weil mit dieser Wiederaufnahme das Eis glücklich gebrochen scheint, in welchem gewisse Stücke seit 1848 oder 1850 gefangen waren, eine erwünschte Aussicht für weitere Wiederherstellungen ähnlicher Art.

Die Gesammtaufführung des „Uriel Acosta" war eine äußerst sorgsame, mit Ausnahme jedoch des Kulminationspunktes (4. Akt, Widerruf, Uriels flammende Rede), wo mehr Bewegung um Uriel herum bemerkt werden sollte. Auch die Hinweglassung einiger Verse („Wir wollen Freiheit von dem alten Joch") verringerte die Wirkung dieser Scene, zu welcher es Hrn. Wagner überdies an hinreißendem Redeschwung gebrach, wie ihm denn überhaupt die stärksten Effekte am wenigsten gelangen, die theilweise lebendigeren Stellen, wie die lange Rede vor dem Priesterkluch im zweiten Akte und die Scene mit de Silva im dritten, besser, am

besten aber die ganz ruhigen, so daß allerdings der Träumer und der Denker in Uriel durch Hrn. Wagner glücklich charakterisirt wurde.

Hr. Förster als de Silva schien den ersten Akt hindurch die richtige Stimmung für seine Rolle zu suchen; ob indeß der später gefundene und konsequent festgehaltene Ton der ganz richtige gewesen, möchten wir bezweifeln. Läßt sich auch gegen das Streben, de Silva vorzugsweise als einen Gemüthsmenschen aufzufassen, nichts Wesentliches einwenden, so war doch im Vortrage dieses Streben etwas gar zu weit getrieben, bis zur salbungsvollen Weinerlichkeit nämlich. Freilich könnte sich Hr. Förster auf den Predigerton berühmter Muster berufen; allein wir sind der Meinung, daß die Fortpflanzung der Schwächen unserer älteren Schauspieler keine wünschens- und beförderungsmerthe Aufgabe für die jüngeren Kräfte abgeben könne.

Manasse war die einzige Rolle, die bei der gegenwärtigen Wiederaufnahme in den früheren Händen geblieben war. Hr. La Roche spielte im ersten Akt, wie uns dünkt, etwas nachlässig, zum mindesten war seine Theilnahme an dem, was um ihn her vorging, eine sehr geringe. Im zweiten Akte war mehr Wärme in seinem Spiel, und die Charakterzeichnung, wie namentlich die feine und ruhige Handhabung der Rede, ließ den gewiegten Künstler erkennen.

Die Uebertragung der Rolle des alten Ben Akiba an Hrn. Lewinsky erwies sich als ein äußerst glücklicher Gedanke der Direktion. Der junge Künstler wußte nicht nur alle äußerlichen Merkmale des hohen Alters mit frappanter Naturwahrheit darzustellen, er drang auch mit verständnißvoller Sorgfalt in den Kern seiner Aufgabe, traf den Ton patriachalischer Würde in eminenter Weise, sprach musterhaft deutlich, mit ergreifendem Ausdruck und stylvoller Betonung, und ging mit künstlerischer Bescheidenheit allen Verlockungen zu drastischeren Wirkungen aus dem Wege. Eine hochbedeutende Leistung, vom Publikum, nach unserer Ansicht, keineswegs nach Verdienst gewürdigt.

Frl. Bognar gibt die Judith mit sichtlicher Liebe, ja wir möchten sagen etwas zu feurig, oder wenigstens etwas zu bereit, jeden Augenblick ihr Feuer loszuwerden. Das war ein äußerliches Drängen und Flammen, weiches, wie uns dünken will, Uriels gelehrige Schülerin sorgsamer in sich zu verschließen pflegt, um nur in entscheidenden Momenten in selbstvergessener Kühnheit damit hervorzutreten. Gerade aber für einen solchen Moment (2. Akt, nach de Santo's Fluch) mangelte unserer sanften Liebhaberin die heroische Kraft des Organs und die gebietende Würde der Geberde. Daß mehrere sehr gelungene Stellen in ihrer Leistung vorkamen, dürfen wir nicht zu erwähnen versäumen. Die Judith ist übrigens für Frl. Bognar eine sehr schöne Kostümrolle.

Noch sind Fr. Rettich, welche die blinde Esther in ihrer scharfen aber charakteristischen Weise effektvoll gab, dann die HH. Gabillon und Franz zu nennen. Ersterer, als Ben Jochai undankbar genug beschäftigt, gab der Rolle eine sehr passende Haltung, brauchte indeß gegen de Silva weder im ersten noch im zweiten Akte so laut zu werden. Hr. Franz gab den finstern de Santos im ersten Akte sehr charakteristisch. Der Fluch im zweiten war zu abgerissen ausgesprochen und zu leidenschaftlich nüancirt; de Santos ist hier nur das Organ der befehlenden Kirche, er soll sein Verwünschen mehr wie eine Formel rezitiren und sie mit stereotypen, bei jeder Verwünschung wiederkehrenden Bewegungen begleiten.

Die kleineren Rollen waren durch die HH. E. Kierschner, Ferrari und Paulmann gut besetzt. Frl. Hilke ist zu Kinderrollen nicht mehr geeignet.

Die Aufnahme des Stückes war, wie bemerkt, eine getheilte. Manche früher bejubelte Tendenzstelle wurde jetzt kaum bemerkt. Doch erhielten die Hauptdarsteller, namentlich Hr. Wagner, mehrfachen Beifall.

Die „Egmont"-Vorstellung am 9. war durch die Neubesetzung des Klärchen anziehender als sonst. Frl. Wolter spielte die neuübernommene Rolle gut, ja stellenweise vortrefflich. Man kann wohl nicht sagen, daß es Frl. Wolter gelungen sei, die schwärmerische Seite des Charakters mit der thatkräftigen harmonisch auszugleichen. Aber jede, für sich betrachtet, ward mit richtiger Empfindung und zutreffendem Ausdruck, namentlich die Marktscene mit großer Energie veranschaulicht. Möchte nur Frl. Wolter ihren Dialekt und überhaupt ihre Zunge zu bemeistern lernen, auf daß nicht ein Wort über das andre stolpere und sie z. B. nicht konsequent Ekmont statt Egmont ausspreche.

Mit Ausnahme des einen Monologs im Kerker (und selbst dieser war in den Schlußworten: „Was einem Könige zu danken schwer ist", verfehlt) ist Hr. Wagner der trübseligste Egmont in der ganzen deutschen Schauspielerwelt. Kein Künstler sollte je eine Rolle übernehmen, zu der er so wenig geeignet ist.

Hr. Anschütz als Oranien zeichnet noch immer mit der Macht der Rede ein einziges Bild, Hr. La

Roche ist als Vansen höchst eigenthümlich, auch Hr. Sonnenthal als Brakenburg und Hr. Franz als Alba sind zu loben (letzterer nur in der Scene mit Egmont viel zu heftig), und Fr. Krouser gab die Mutter Klärchens recht frisch und lebendig, wie denn die kleinen Rollen überhaupt (von den HH. Förster, Melzner u. s. w.) sorgfältig gespielt werden. Nur ein Egmont fehlt und mit ihm der anmuthsvolle Zauber, der über der Dichtung lagert.

Die Reprise von Eduard Devrient's Schauspiel „Treue Liebe" am 10. d. M. besprechen wir ein nächstes Mal.

Operntheater.

21. August — 10. September: „Gräfin Egmont (2 Mal). — „Linda von Chamounix". — „Der Troubadour". — „Der verliebte Teufel" (wegen Unpäßlichkeit der Fr. Fabbri-Mutter statt „Lucrezia" eingeschoben). — „Der Freischütz". — „Die weiße Frau". — „Monte Christo". — „Rigoletto". — „Die Hugenotten". — „Karnevals-Abenteuer". — „Jessonda". — „Der fliegende Holländer". — „Lucia von Lammermoor". — „Esmeralda" (2 Mal). — „Hernani". — „Oberon". — „Robert der Teufel". — „Wanda". — Ein Mal (des Feiertags wegen) geschlossen.

Die wenig gedeihliche Richtung, die das Balletwesen neuester Zeit genommen, scheint selbst den Vertretern dieser Richtung keine Freude mehr zu bereiten. Unsere Tänzer und Tänzerinnen, müde der Travestien und der Bachanalien, in die sie versunken, sehnen sich mitunter schon selbst nach Aufgaben, die nicht einzig mehr im komischen oder seriösen Cancan aufgehen. Das Ballet „Esmeralda" ist zwar auch kein Kunstwerk, vielmehr ein schauerliches mimisches Melodram; allein, im Vergleich zu den „Karnevals-Abenteuern" bietet es doch noch einen beneidenswerthen Anhaltspunkt zu leidlich künstlerischen Leistungen. Nach diesen aber sehnt sich doch immer wieder ein Jeder und eine Jede, denen noch etwas Künstlerblut in den Adern rollt. Ob sie aber, nach wiedertoller Entwöhnung, inmitten der fortschreitenden Demoralisation alles Balletwesens, künstlerische Aufgaben noch zu lösen im Stande sind? — Eine wohl aufzuwerfende Frage!

Frl. Couqui hat die Esmeralda äußerst geschickt und anmuthsvoll getanzt, — mit dem Spiele hingegen hat es seine guten, oder vielmehr seine schlimmen Wege. Nicht daß kein Talent da wäre, wie etwa bei Frl. Millerscheck, — nein; aber Frl. Couqui vermag es nicht, oder nicht mehr, ihre Aufmerksamkeit dauernd und konsequent auf die mimische Charakterdarstellung zu konzentriren. Die Solotänzerin blickt immer wieder durch. Freilich hatte sie diesmal auch wieder mit der Erinnerung an Fanny Elsler zu kämpfen. Aber der Moment in der Schlußscene, wo Esmeralda, schon dem Tode durch Henkershand nahe, noch einmal die Zumuthungen des unkeuschen Priesters zurückweist, — dieser Moment beweist, daß in Frl. Couqui auch eine Schauspielerin steckt, aber es war nur ein Moment am Schluß einer Rolle, die dankbar ist, und aus der Frl. Couqui doch nichts Besonderes zu machen wußte.

Die anderen Darsteller — die HH. Frappart (Gringoire), Price (Quasimodo), Massini (Frollo) — gaben sich Mühe; man merkte ihnen aber die Ungewohnheit an, mit charakteristischen Vorwürfen umzugehen.

Das Ballet war gut einstudirt, die Ensembletänze gingen präzis zusammen und als Solistinnen machten sich, neben Frl. Couqui, besonders Frl. Jakob und Frl. Lamare bemerkbar. Die höchst unschöne Kleidung unserer Tänzerinnen — wir meinen den Luftballon, den sie statt der Röckchen tragen — ward übrigens diesmal von Frl. Couqui in ganz abscheulicher Weise übertrieben.

Im Opernrepertoir sahen wir Weber's „Oberon" mit theilweise neuer Besetzung ziemlich wirkungslos über die Bretter gehen. Einen Theil der Schuld darf man wohl, bei aller Schätzung zahlloser Einzelschönheiten, der im Ganzen weder hochbedeutenden, noch packend wirkungsvollen Musik zuschreiben, welche überdies der gesanglichen Wiedergabe sehr empfindliche Schwierigkeiten darbietet. Doch trifft ein guter Theil auch die Sänger.

Hr. Wachtel scheint uns ein geborner Hüon, vollständig prädestinirt zu diesem halb schmetternden, halb säuselnden Tenorhelden. Wenn Hr. Wachtel nur nicht so ungleich sänge: bald ist etwas gut, bald geradezu schlecht, bald ein aufsteigender Lauf von einer Oktave spielend bewältigt, bald die einfachste Passage verpatzt, bald ein Adagio mit Empfindung und prachtvollem Ansatz gesungen, bald falsch intonirt, daß man sich einem besangenen Debütanten gegenüber glaubt. Das Aergerliche ist, daß wir fest überzeugt sind: Hr. Wachtel könne den Hüon durchaus tadellos singen. Wenn er es nur dazu brächte, seiner Intonation und Vokalisation besser Herr zu werden und nicht nur mit Leichtigkeit, sondern auch und vorzugsweise mit der nöthigen Sicherheit zu singen.

Fr. Dustmann (Rezia) schien Anfangs stimmlich nicht disponirt; im Verlaufe der Vorstellung aber klärte sich namentlich ihre höhere Lage, welche besonders im

Piano so schön klingt. Die treffliche Leistung ist übrigens bekannt.

Frl. Bettelheim fand sich sowohl im gesprochenen wie im gesanglichen Theile der Partie des Puck in tüchtigster Weise zurecht. Nicht dasselbe läßt sich von Frl. Destinn behaupten, welche die Sklavin Fatime mit der Haltung einer Sultanin repräsentirte und den leichten Anflug von Schwärmerei im „Arabien mein Heimatland“ in hochtragisches Hangen und Bangen verwandelte. Frl. Tellheim war verurtheilt, die für sie nicht im geringsten passende Sprechrolle der Roschana zu geben!

Als Oberon figurirte Hr. Dalfy mit sichtlicher Befangenheit, hörbaren Dialektanklängen und mitunter stark zittender Stimme. Die Schlußphrase, Oberons Abschied, sang Hr. Dalfy übrigens mit Empfindung und richtiger Betonung, was auf Eigenschaften schließen läßt, die nur der Ausbildung harren.

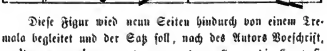
Die Ouvertüre wurde, unter Hrn. Esser's Leitung, in der bekannten, mehr übertrieben schnellen, als wirklich überschäumend feurigen Weise gespielt.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Zweites Trio, für Pianoforte, Violine und Violoncell, komponirt von Joseph Street. op. 11. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Trio, für Pianoforte, Violine und Viola, komponirt von Ernst Naumann. op. 7. Derselbe Verlag.

v. Br. — Ein Makulaturprodukt, wie das erstgenannte der beiden Trios, ist uns schon lange nicht vorgekommen; dem Namen nach zu schließen ist der Komponist ein Sohn der brittischen Inselnation, unter deren Talenten das musikalische bekanntlich nicht obenansteht, und man muß es ihm nachsagen, daß er in seinem Trio als ein perfekter Engländer erscheint. Er leimt auf 55 Seiten Noten zusammen, daß es einen Stein erbarmen, einen Menschen aber, wenn er es ansehen oder anhören muß, wegen der raffinirten Langweile, der er sich ausgesetzt sieht, rasend machen könnte. Von der ersten bis zur letzten Note eine Trockenheit, Steifheit, Leblosigkeit, daß man nicht begreift, durch welche künstlichen Mittel sich der Autor in Athem erhalten hat, um nur immer so weiter zu schreiben; von Gedanken, von irgend wahrnehmbaren Gefühlsregungen, von einer natürlichen, organischen Entwicklung ist nicht die Rede. Es ist reines Nichts, das uns in drei breit und völlig willkürlich ausgesponnenen Sätzen angährt. Das Andante enthält faktisch auf 13, sage dreizehn Seiten nichts Anderes, als eine Durchführung oder vielmehr nur eine beispiellos hartnäckige Wiederholung der folgenden, gewiß nicht sehr originellen und ausdrucksvollen Figur:



Diese Figur wird neun Seiten hindurch von einem Tremolo begleitet und der Satz soll, nach des Autors Vorschrift, molto espressivo vorgetragen werden. Kurz, die Komposition ist wohl nur für Engländer berechnet, ein deutsches Publikum würde sie nimmer aushalten. Wir erinnern uns, von diesem Autor einmal auch eine Symphoniepartitur gesehen, d. h. nämlich so von außen gesehen zu haben, die uns durch ihren Umfang auffiel, denn sie umfaßte mehrere hundert Seiten. Darf man von diesem Trio, welches ja auch schon das zweite des Verfassers ist, einen Schluß ziehen, welch ein unvergleichliches Werk muß diese Symphonie sein!

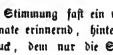
Von ganz anderer Beschaffenheit ist das Trio von Naumann, das Werk eines entschiedenen Talentes, welches wir musikalischen Kreisen bestens empfehlen. Wie das Trio von Street enthält es nur drei Sätze, ein Scherzo fehlt, welches auch unstreitig derjenige Satz, der dem Sonatenorganismus am willkürlichsten eingeflochten und daher ohne Störung der Harmonie am ehesten zu entbehren ist. Auch fällt auf, daß der Autor gegen den gewohnten Trio-Usus sich des dritten Instrumentes statt des Violoncells der Viola bedient, eine Wahl, die aber bei dem vorwiegend elegischen Charakter des Werkes nicht unschicklich erscheint.

Beide Hauptsätze stehen in F-moll. Die Erfindung ist, besonders im ersten, nicht eben sehr originell, aber noch weniger platt und durchaus lebendig, die Entwicklung fließend und geistreich, der Styl im besten Sinne modern und auch von den einmal unvermeidlichen Pianoforte-Arpeggien nur ein mäßiger Gebrauch gemacht. Als einen besonders vortrefflichen Zug möchten wir im Finale die kanonische Stelle, pag. 24, hervorheben, die sich später mehrmals wiederholt. Beide Sätze athmen aufgeregte Leidenschaft; die aber in den Grenzen künstlerischen Maßes bleibt. Das Andante steht zwischen beiden als sehnsuchtsvolle Elegie, die bei aller Weichheit doch nicht in trübe Mattherzigkeit versinkt. Das Werk ist Fr. Klara Schumann gewidmet und läßt freilich auch nicht verkennen, daß sich der Autor mit den Werken des Meisters, welchee diesen Namen führte, fleißig beschäftigt hat, was wir ihm gewiß nicht zum Vorwurf machen, aber doch wünschen müssen, daß er sich nicht allzu ausschließlich seinem Einflusse hingäbe. Man mag jeden Meister auf sich wirken lassen, der ein solcher ist, und ihn besonders in seinen objektiven Vorzügen sorgfältig studiren, dann aber muß man sich immer wieder auf sich selbst zurückziehen und den eigenen Fond, wofern man einen solchen besitzt, hervorzuarbeiten suchen.

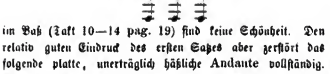
Sonate, für Pianoforte und Violoncell (oder Violine) komponirt von B. Damcke, op. 43. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

v. Br.— Wenn der zweite und dritte Satz dieser Sonate (sind denn die Komponisten plötzlich scherzo-scheu geworden?) dem ersten gliche, so könnte man das Werk ziemlich unbefangen loben; denn jener erste Satz (D-dur, ¾, Allegro) nicht ohne Anmuth in der Erfindung, fein, zierlich und fließend

gearbeitet, in der Stimmung fast ein wenig an Mendelssohn's D-dur-Sonate erinnernd, hinterläßt einen durchaus freundlichen Eindruck, dem nur die Schlußtakte ein wenig schaden, denn die

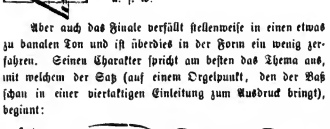


im Baß (Takt 10—14 pag. 19) sind keine Schönheit. Den relativ guten Eindruck des ersten Satzes aber zerstört das folgende platte, unerträglich häßliche Andante vollständig. Gleich die ersten Takte orientiren über den Geist, in welchem dieses Andante gehalten ist:



u. s. w.

Aber auch das Finale verfällt stellenweise in einen etwas zu banalen Ton und ist überdies in der Form ein wenig zerfahren. Seinen Charakter spricht am besten das Thema aus, mit welchem der Satz (auf einem Orgelpunkt, den der Baß schon in einer viertaktigen Einleitung zum Ausdruck bringt), beginnt:



Die Sonate ist Hrn. Moscheles gewidmet.

Sechs Klavierstücke, komponirt von M. v. Asantschewsky. op. 1. Verlag von Alfred Dörffel in Leipzig.

Scherza, komponirt von Stephen Heller. op. 108. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

v. Br. — Die Klavierstücke von Asantschewsky sind Tanzstücke, drei im Walzer-, zwei im Mazurka-, eines im Polka-Rhythmus geschrieben, welche den an dieses Genre zu stellenden Ansprüchen in nicht ganz uninteressant anregender Weise entsprechen, ja in Erfindung und Ausführung origineller und frischer sind, als das Scherzo von St. Heller, welches jedenfalls, auch wenn man es mit dem Maße mißt, das die, wenn nicht durch höhere Eigenschaften, so doch durch Grazie, Feinheit, Geist ausgezeichneten bisherigen Produktionen dieses Komponisten überhaupt zulassen, zu seinen schwächeren Arbeiten gehört.

Korrespondenz-Nachrichten.

? **Kassel.** („La Réole". Debût's.) Unsere Bretter sind in den heißen Tagen des August wieder belebt worden. Der Kunsttempel hat sich aufgethan, und die Jünger der Kunst agiren wieder im heitern und ernsten Genre. Eröffnet wurde das Theater nach den Ferien mit Mosenthal's „Deutschen Komödianten". Eine Novität brachte uns das Schauspiel leider nicht, wohl aber die Oper, in der uns am landesherrlichen Geburtsfeste Gustav Schmidt's „La Réole" geboten wurde. Was auswärtige Blätter darüber berichten, vermögen wir nicht zu theilen, halten vielmehr Vieles davon für gewöhnliche Reklame, die leider in der Theaterwelt gegenwärtig etwas so Gewöhnliches geworden ist, daß man selbst dem verdienten Lobe nicht immer Glauben schenken kann. Das Sujet, von der rührigen Fr. Birch-Pfeiffer behandelt, ist ein so verworrenes Intriguenspiel am Hofe Heinrich's IV., daß man seine liebe Noth hat, aus dem Musikwerke überhaupt klug zu werden, zumal es der Komponist nicht recht verstanden hat, einzelne Momente, die vor Allem Deutlichkeit in der Handlung bedingten, klar zur Anschauung zu bringen. Die sehr ausgedehnte Ouvertüre belehrt uns gleich, daß wir keine große Idee in der Musik dieser Oper, wohl aber manche Anklänge an andere Werke, wie die „Stumme", „die lustigen Weiber" rc. zu erwarten haben. Sogar Volkslieder, allgemein bekannte, scheinen dem Komponisten mitunter allzusehr durch die Seele geklungen zu haben; denn verändern wir in den ersten Takten der Arie von König Heinrich (im ersten Akte) nur drei bis vier Noten, so hören wir ganz lustig das Lied: „Ach wie ist's möglich dann" von Franz Abt erklingen, und selbst ohne diese Veränderung ist diese Stelle so auffallend, daß sich das Publikum unwillkürlich erstaunt ansieht. Dennoch läßt es sich nicht läugnen, daß die Oper auch einzelne allgemein ansprechende und von dem guten Geiste des Komponisten Zeugniß ablegende Nummern besitzt. Die Hauptpartien waren in den Händen der HH. Ferenzy, Schulze, Lindemann, Baumann, und der Damen: Frl. Langlois und Fr. Podesta gut aufgehoben. Die Rolle der Françoise war durch die erfolgte plötzliche Entlassung des Frl. Barth (Soubrette) in die Hände einer Choristin gekommen und gelangte nicht zu sonderlicher Geltung. — Im Schauspiel debütirte Hr. Feilseck als jugendlicher Liebhaber, oder wie andere Blätter berichten, Held und Liebhaber. Nun, wenn der junge Mann heldenmüthig an sein Studium geht, so kann etwas aus ihm werden, vorerst bringen uns die Spuren großer Anfängerschaft an Helden und Liebhaber noch entfernt keinen Glauben bei. Frl. Bernardelli, die neu engagirte Liebhaberin für ernste Rollen, erweist sich als eine vorzügliche Acquisition.

D. **Pest.** (Beendete Agitation. Gastspiel im Nationaltheater. Ferien. Die Zwerge. Eine Novität. Sängerinnen.) Die Agitation gegen den Intendanten des Nationaltheaters, Hrn. v. Radvánszky, ist seit geraumer Zeit eingeschlafen, zum Theil auch eingeschläfert worden, da wie wir hören, ein gegen das Gebahren des Intendanten gerichteter Artikel, der in einem der hiesigen belletristischen Blätter hätte erscheinen sollen, vor Kurzem preßbehördlich un-

terdrückt wurde. Der Intendant geht mittlerweile seinen Weg ruhig vorwärts und thut, was in seinen Kräften steht, um mit den durch die kaiserliche Subvention gegebenen Mitteln das Kunstinstitut der Nation zu heben. Er steht so eben im Begriff, das dramatische Personal des Nationaltheaters durch das Engagement des Hrn. und der Fr. Paulai zu vermehren, die, beide Mitglieder des Klausenburger Theaters, hier gastiren, und ihre Verwendbarkeit mehrfach bethätigten. Fr. Paulai, im Vorbeigehen bemerkt, eine beinahe riesige Gestalt, gab die Titelrolle in der „Bettlerin", die Königin im „Hamlet", ferner die Königin in der ungarischen Originaltragödie „Bánk bán", die Maria Delorme in dem Lustspiel „Die Marquise von Senneterre" und mehrere andere Rollen, und obwohl sie in den pathetischen Rollen zuweilen in einen unnatürlichen Guttural verfällt, so ist sie doch für die hiesigen Verhältnisse eine brauchbare Acquisition, da sie Stimmmittel genug besitzt, um die erwähnte Unart leicht abzulegen, übrigens aber im Lustspiel natürlich spracht, und manche Stellen hübsch pointirte. Hr. Paulai wäre aus einer guten Schule als einer der besten „Liebhaber" hervorgegangen; in Momenten, wo das Herz spricht, ist seine Deklamation wie sein Spiel schön und seelenvoll; in allen übrigen Momenten ist er unklar und unbedeutend. So als Hamlet, als Bánk bán, als Marquis de Senneterre u. s. w. Möglich, daß er, sobald er hier engagirt ist, die Gelegenheit von Zeit zu Zeit nach Wien zu gehen und die Künstler des Hofburgtheaters zu sehen benützen, und sich so zu dem Grade der Ausbildung in seiner Kunst aufschwingen wird, zu welchem die Mittel ihm von der Natur nicht versagt sind. — Der gräuliche Usus des Nationaltheaters, daß die ersten Mitglieder in verschiedenen Zeiten ihre Ferien haben, so daß das Personal selten oder nie vollzählig beisammen, ist seiner Abstellung nahe. Ich erfahre so eben aus guter Quelle, daß das Nationaltheater im Sommer des kommenden Jahres sechs Wochen geschlossen bleiben wird, welche Zeit der Intendant zu einem gänzlichen Umbau der Bühne unter Leitung des Darmstädter Theatermaschinisten Brand benützen wird. Von dann weiter wird das Nationaltheater jedes Jahr von Mitte Juli bis Mitte August geschlossen bleiben. — Der eben genannte Maschinist ist am 30. August hier angelangt, um der am 2. September stattfindenden Vorstellung der Oper „Faust" von Gounod beizuwohnen, zu welcher er die Maschinerien angefertigt hat. — Das deutsche Theater wurde in den letzten Wochen von den drei Zwergen des Direktors Schwarz beherrscht. Das hiesige Publikum hat seine Freude an ihnen und behandelt sie wie „große" Künstler. — Am 24. August wurde im Interimstheater auf dem „Elisabethsplatz" „Calderon", oder „Liebe aus Verehrung", Trauerspiel in fünf Aufzügen von Karl Hugo, dem Erfinder der „Automimik", zum ersten Mal aufgeführt. Auch an diesem fabelhaft schwülstigen Theaterstück schien das Publikum seine Freude zu haben, denn es rief den Verfasser nach jedem Aktschluß, und Hr. Hugo entsprach dem Wunsche des Publikums jedesmal mit seinem Erscheinen auf der Bühne. — Seit einigen Tagen gastirt hier Frl. Irma von Murska, eine gute Koloraturs ängerin, und erntet mit ihrer schönen, trefflich geschulten Stimme wohlverdienten Beifall. Eine andere Gastin, Frl. Garthe trat einmal als Agathe im „Freischütz" auf und machte mit ihrer gefälligen Erscheinung den wohlthuendsten Eindruck. Wenn diese beiden Damen nicht blos vorübergehende Gäste sind, sondern für die Wintersaison gewonnen sind, so hat das opferfreundliche Publikum des hiesigen deutschen Theaters manchen genußreichen Abend in Aussicht.

F. Prag. („Zrinyi". „Iphigenia". Adelina Patti. Sign. Naudin.) Die Körnerfeier an unserer Bühne bestand in der Aufführung eines Vorspiels „An Körner's Grabe" von Dr. Julius Pabst und des Drama's „Zrinyi". Das Vorspiel, ein dialogisirter Prolog ohne besonderen poetischen Werth, erfüllte seinen Zweck, eine gehobene Stimmung des Publikums anzuregen, durch die höchst angemessene Darstellung der ersten Kräfte unseres Schauspiels. Einer gleich sorgfältigen Besetzung hatte sich das Drama „Zrinyi" zu erfreuen, welches mit neuen Kostümen und einer effektvollen Schlußdekoration von Romer, das Schloß Szigeth darstellend, neueinstudirt in Scene ging und einen glänzenden Erfolg erzielte. Das Hauptverdienst daran hatten die HH. Fischer (Zrinyi), Harry-Meyer (Soliman) und Sauer (Juranitsch); namentlich hatte sich der erstgenannte zu einer neuen Probe seiner längstbewährten, aber in letzter Zeit oft schlummernden Begabung aufgerafft. Einzelne Stellen des Vorspiels, die auf die neuesten Zeitereignisse Bezug nehmen, sowie die vielen patriotischen Anspielungen des Zrinyi rissen das zahlreich versammelte Publikum zu lebhaftem, demonstrationem Beifall hin. Einen starken Gegensatz zu dieser Feier bot die am 28. August zur Erinnerung an den Geburtstag Goethe's gegebene „Iphigenia auf Tauris". Wir begnügen uns mit der einfachen Notiz, daß die klassische Dichtung vor halbleerem Hause in einer wenig pietätvollen Weise dargestellt wurde; die Träger der Hauptrollen, Fr. Burggraf (Iphigenia) und Hr. Hallenstein (Orest) hatten die Auffassung verfehlt und passen überhaupt für solche Rollen nicht, die übrigen Darsteller hatten keine Sorgfalt auf ihre Aufgaben verwandt. — Minder wichtige Ereignisse waren das gänzlich mißlungene zweite Debüt des Frl. Rohnthal aus Darmstadt als Adalgisa in „Norma", sowie im Neustädter Theater ein kurzes Gastspiel des Hrn. Siebert aus Pest, eines Komikers von ziemlicher Routine, der aber wegen seiner schwachen Stimme nur geringen Anklang fand, endlich die erste Aufführung von Offenbach's „Salon Pitzelberger", welche Operette wegen ihrer pikanten Melodien gefiel. — Dagegen erweckte das zweimalige Auftreten des Frl. Patti am 3. d. M. als Rosina im Landestheater und am 5. als Amina in der „Nachtwandlerin" im Neustädtertheater das lebhafteste Interesse. Trotz der auf's Doppelte erhöhten Preise waren die Theater beide Male ganz voll und man sah mit Spannung der vielgepriesenen Erscheinung entgegen. Wir können nun keineswegs behaupten, daß nach dem Anhören des Frl. Patti etwa eine Enttäuschung des Publikums eintrat; gleichwohl herrschte jener Enthusiasmus nicht, den die Artôt und Trebelli hervorriefen. Man hatte eben eine außerordentliche Erscheinung erwartet, welche alle ihre Vorgängerinnen weit hinter sich lassen werde, und fand eine ebenbürtige Rivalin derselben. Deshalb gestaltete sich der Beifall nicht so intensiv, wie an andern Orten, und auch die Lokalkritik legte ein nivellirendes Maß an. Wir können bei unserer übersichtlichen Beurtheilung die

seltenen Vorzüge der Gastin nicht verkennen: sie übertrifft manche ihrer Rivalinnen an Frische des Organs, an Anmuth des Spiels, an Reinheit der Koloratur, während sie andererseits, selbst ihrer Gesangsbildung nach, noch Vieles zu lernen hat und überhaupt vor dem rein dramatischen Genre die Grenze ihrer Kunst zu finden scheint. In der Lektionssterne sang sie zwei Einlagen, „Das Echo“, Lied von Eckerl in deutscher Sprache und La Gioia insolita, Walzer von Strakosch; das erstere mit höchster Vollendung vorgetragene Lied mußte sie wiederholen. — Eines ungetheilten Beifalls erfreute sich sofort nach diesem Gastspiele der italienische Tenorist Sign. Emilio Naudin bei seinem ersten Auftreten als Edgar in „Lucia“. Ein umfangreiches, wenn auch nicht mehr ganz frisches Organ, eine vorzüglichr, besonders im Piano ausgebildete Gesangsweise und ein sehr lebhaftes Spiel sind, nach dieser Rolle zu urtheilen, die Hauptvorzüge des Gastes, den Frl. Brenner in der Titelrolle tüchtig unterstützte.

.*. **Stuttgart.** (Eröffnung der Saison. Erste Aufführungen. Der „Freischütz“ neubesetzt. Hr. Wallenreiter. Aussichten und Gerüchte.) Nachdem die Hofbühne seit stark zwei Monaten geschlossen gewesen, wurden die Vorstellungen am 2. d. M. mit Weber's „Freischütz“ eröffnet. Die Besetzung war großentheils eine neue. Die Agathe gab als Antrittsrolle die neuengagirte Fr. Benewitz-Mit in recht ansprechender Weise, obschon die Partie ihr theilweise zu hoch liegt; das Aennchen fand in Frl. Trützschler eine Vertreterin, die Tüchtiges zu leisten verspricht, wenn sie die Rolle gehörig studirt und sich zu eigen macht. Der Kaspar war die Antrittsrolle unseres neu oder richtiger wieder engagirten, von früheren Jahren nicht besonders vortheilhaft bekannten Bassisten Wallenreiter, zuletzt am Weimarer Hoftheater angestellt. Er ist ganz derselbe geblieben, seine Stimmmittel reichen für das hiesige große Haus entfernt nicht aus und es ist nur eine Stimme darüber, daß dieses Engagement einer der vielen faux pas ist, an die man sich freilich bei unserer Theaterleitung längst gewöhnt hat. Natürlich vermochte Hr. Wallenreiter keineswegs durchzuschlagen, während die obengenannten Damen und Hr. Albert Jäger als Max viel Beifall fanden. Der Först Ottokar war bei Hrn. Bohrer in guter Hand und als Eremit überraschte Hr. Mudhardt, ein Anfänger, durch einen überaus wohlklingenden, weichen und dabei ausgiebigen Baß. Im Orchester erblickten wir am ersten Pult der Violine neben Hrn. Konzertmeister Sieger den neuengagirten Kammervirtuosen Hrn. Benewitz. Am 3. September „Minna von Barnhelm“, am 4. „Josef und seine Brüder“, worin Hr. Albert Jäger, der die Titelrolle sang (statt seines Bruders Franz), und die HH. Schütky (Jakob), Sontheim (Simeon), und Frl. Trützschler (Benjamin), ein treffliches Ensemble bildeten. — Es bethätigt sich leider, daß der genannte begabte Sänger — vermuthlich weil der Kontrakt seiner Frau, Fr. Jäger-Schröder, nicht erneuert worden, und er mit der Art seiner Verwendung an der hiesigen Hofbühne nicht zufrieden ist — um seine Entlassung nachgesucht und den Bescheid erhalten hat, als stehe derselben nichts im Wege, wenn ein Ersatz für ihn gefunden sei. Zu diesem Behufe sind mit dem Heldentenor Hrn. Berendsen, früher in Berlin, jetzt in Kassel, Unterhandlungen eingeleitet und, wie man hört, dem Abschlusse nahe. Wir hätten dann zwei Helden- und einen lyrischen Tenor. — Am 6. „Maria von Lammermoor“ mit Fr. Marlow in der Titelrolle; die beliebte Sängerin war seit dem 13. Mai nicht mehr aufgetreten und wurde den Intrigues, die sie gerne weggedrückt hätte, zum Trotz, mit lebhaften Attamationen und Blumenspenden empfangen; auch Hr. Sontheim wurde als Edgar, eine seiner Glanzpartien, stürmisch begrüßt. Den Aschton, Pischek's Partie, sang Hr. Schütky mit Beifall, den Raimund, früher in Schütky's Besitz, Hr. Wallenreiter unter allgemeinem Schweigen. Vorerst hat es nicht den Anschein, als ob wir den pensionirten Pischek in nächster Zeit wieder, etwa als Gast, hören würden; Hr. Schütky wird in einigen seiner Rollen auftreten, auch spricht man von einem auf Engagement abzielenden Gastspiele des Baritonisten Robinson, früher in Berlin, jetzt in Pest. Was Wahres an der Sache ist, wird sich zeigen, wenn der Intendant von seiner Reise zurückkommt, die er unternommen, um die verschiedenen Lücken auszufüllen. Einem ziemlich allgemein verbreiteten Gerücht zufolge bringt er unsere bisherige erste Tänzerin, Frl. Vogel, wieder zurück und sind wir dadurch der Nothwendigkeit enthoben, unsern Robert, Faust und andere Opernhelden von der circa fünfzigjährigen zweiten Tänzerin verführen lassen zu müssen. Das man die letztgenannte immer noch in ersten Partien (Fenella, Königin der Willis u. dgl.) auftreten läßt, ist ein Standal, auf den ich gelegentlich zurückkommen werde. — Am 7. „Der Störenfried“ in der alten Besetzung.

Lokales.

Nicht weniger als vier Gäste bereicherten vorgestern den Zettel unseres Opernttheaters bei Aufführung der „Jüdin“. Zwei derselben — Fr. Fabbri-Mulder und Hr. Wachtel — sind jedoch bekanntermaßen fest engagirt; wir sehen daher nicht ein, warum sie immer als Gäste figuriren. Die wirklichen Gäste neben ihnen waren Fr. Leutner-Peschka und Hr. Rokitansky. Des Letzteren Leistung interessirte vielfach, doch sind kritischerseits „manche Zweifel noch zu lösen“.

Ludwig Löwe wird sich erst 1866 von der Bühne zurückziehen. So verkündet wenigstens eine offiziös klingende Mittheilung in hiesigen Tagesblättern. Es scheint demnach, als wolle der berühmte Künstler, welcher seit 1826 dem Burgtheater angehört, sein vierzigstes Dienstjahr abwarten, um in Pension zu treten.

Das Theater an der Wien rückt mit einem umfassenden Winter-Repertoir in's Feld. Der gestrigen Novität von Berla „Ehret die Frauen“ reihen sich an: „Frauenstärke“, Charakterbild von Bittner, „Der Dämon des Spiels“, aus dem Französischen, „Kuleidoskop“, von Kaiser, „Bruder Liederlich“, Posse von Pohl, „Die Fee von Wien“, Zauberstück von Elmar. Nebenbei soll auch das „höhere Drama“ durch folgende Stücke Vertretung finden: „Nur eine Seele“ von Wolffsohn (schon gemeldet), „Wonderans“ von Brachvogel, „Der geadelte Kaufmann“ von Görner. Ueberdies sind noch die französischen Ausstattungsstücke „Peau d'âne“, und „Les pilulles du Diable“ in Aussicht genommen.

Im Carltheater hat sich Hr. Matras in mehreren Nestroy'schen Rollen versucht, u. z. in der „Vorlesung bei der Hausmeisterin“ und in den „Schlimmen Buben“. — Am 10. debütirte daselbst Frl. Johanna Barth, Tochter unserer früheren Primadonna Fr. v. Hasselt-Barth, als Marie im „Preußischen Landwehrmann“, wie uns berichtet wird, mit Erfolg. — Die Erscheinung der „komischen Gespenster“ ist auf einige Tage verschoben.

Briefkasten. 6. — 12. September: ? in Kassel, F. in Prag, .*. in Stuttgart, M. d. F. in München: Benützt. — ♂ in Berlin, ! in Stuttgart, e. x hier, ? in München: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 38. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 20. September 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrespreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — **Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen:** Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Richard II. auf dem Burgtheater. — Gutzkow als Dramatiker III. — Musikalische Aphorismen. — Theater- und Musikleben in Brünn. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Wallenstein's Lager“, Gastspiel), Operntheater (Hr. Rokitansky), Carltheater („Großjährig“), An der Wien („Ehret die Frauen“), Thaliatheater („Novara“). — Neue Erscheinungen (Janotych von Adlerstein). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, München, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

„Richard II.“ auf dem Burgtheater.

c. — Wir haben kürzlich die Wiederaufnahme des „Uriel Acosta“ in das Repertoir der Burg als ein günstiges Merkmal für die Thatsache zu registriren gehabt, daß auch auf die oberste Leitung des ersten dramatischen Kunstinstitutes der Monarchie die Geister des wiederverjüngten Oesterreichs befreiend einzuwirken beginnen.

Wenn wir heute des vielleicht noch merkwürdigeren Faktums gedenken, daß kommende Woche Shakespeare's „Richard II.“ die Bretter jener Bühne überhaupt zum ersten Mal betreten soll, so könnten Leute, welche das politische Gras wachsen hören, vielleicht auch hierin wieder ein Zeichen der fortschreitenden Erlösung unseres Kunstlebens von der polizeistaatlichen Bevormundung erblicken wollen. „Richard II.“ ist in der That ein politisches Drama, und zwar von der höchsten und wirksamsten Art! Wir denken hiebei weniger daran, daß nach glaubwürdigen Berichten zweimal — unter Essex und Robert Walpole — von der Tragödie des kurzsichtigen Richard auf der Bühne Gebrauch gemacht wurde, um die Volksmasse gegen die ränkevollen Günstlinge seiner betrogenen Könige aufzureizen. Diese Dinge sind „lange her“, wie man zu sagen pflegt, und nur unter ganz analogen Verhältnissen wird sich das Drama in einem bestimmten Kampf als Waffe gebrauchen lassen. Auch das von Gervinus aufgestellte Schema, der Sturz Richard's durch Bolingbroke versinnliche den „Streit des Rechtes mit dem Verdienste“, scheint uns die Weiten dieses „ersten und bewunderungswürdigsten von Shakespeare's rein historischen Stücken“ lange nicht auszumessen und seine politische Signatur nicht scharf genug zu bestimmen. Es handelt sich nach unserer Meinung im „Richard II.“ weniger als in irgend einem der anderen geschichtlichen Dramen Shakespeare's ausschließlich um politische Dinge, also auch nicht um Recht und Verdienst allein. Das Große liegt hier vielmehr in deren Verflechtung mit rein menschlichen Problemen und gerade um dieser menschlichen Bereicherung und Vertiefung des geschichtlichen Stoffes willen schreiben wir dem Drama für alle Zeiten eine so hohe künstlerische Bedeutung und eine so reine und mächtige Wirkung zu.

Es seien mit Rücksicht auf die nahe Aufführung hierüber noch einige vorbereitende Worte gestattet.

Kein größerer Gegensatz als „Richard II.“ und „Richard III.!“ In dem Helden des letzteren Drama's entrollt sich uns ein furchtbares Bild heroischer Entmenschlichung. Als der einzige Mann von starknochiger Konstitution in einer entnervten Zeit geboren, zugleich aber mißgestaltet und von der dunklen Last einer alten Familienschuld gedrückt, ist er ganz auf ein wüstes thatenvolles Leben, auf ein unersättliches Ringen nach Ehre und Machtstellung hingewiesen. All sein Thun ist Erfüllung unwandel-

barer Entschlüsse; er kennt kein Gebot über und keine Schranke vor sich; seine Devise ist: „Alles für Alles“, ihr bleibt er treu noch im Verzweiflungskampf der letzten Schlacht. Seine dramatische Entwickelung ist der fortschreitende Tod jedwedes Guten in seiner Brust; bei seiner Leiche empfinden wir kein Mitgefühl, sondern nur jenen tiefen Schauder, den das sich selbst verzehrende Böse, wie einen Lavastrom aus glühendem Vulkan, in die Tiefen der Menschenwelt herniedersendet.

Schon hierin offenbart sich der obige Gegensatz. Es ist, als ob der Dichter jenes Doppelmaß tragischer Wirkung, welches nach der Lehre des griechischen Philosophen aus Furcht und Mitleid gemischt ist, an die Helden der beiden bezeichneten Dramen habe vertheilen wollen. Wenn uns an dem Scheusal von York einzig der Heros der That zu schaudernder Bewunderung hinzureißen vermag, so gewinnt dagegen Richard II. nur durch seine gemüthlichen Tugenden unser Herz. Wenn sich die echte Herrschernatur des Einen im jähen Fortgang seiner unmenschlichen Thaten zur eisigsten Furchtbarkeit steigert, lösen sich von dem Andern, dem nur das Loos der Erbschaft den Purpur umwarf, mit dem schrittweisen Verlust der Herrschermacht die Schlacken seines Wesens ab, und unser Groll gegen den schlechten König wird durch unser inniges Mitgefühl mit dem edlen Menschen überwunden.

Die Art, wie Shakespeare diesen Vorgang innerlicher Läuterung behandelt hat, gehört zu den meisterhaftesten Griffen dramatischer Kunst. Im Beginn des Dramas, wo Richard noch im Vollbesitz der königlichen Würden ist, erscheint sein Bild uns eigenthümlich schwankend und verworren. Nicht ohne Absicht, bemerkt Gervinus treffend, hat ihm der Dichter die schöne Gestalt verliehen, die nach Baco „den meistentheils leichtfertig macht, den sie ziert“. Es ist jene äußerliche Schönheit, welche so häufig die Form innerer Haltlosigkeit bildet. „Die milde Natur des Lamms und die heftige des Löwen, fährt Gervinus fort, treten beide in ihm zu Tage. Er erscheint überall als ein heißes Füllen, leicht reizbar, ein heftiges Feuer, das sich schnell verzehrt; er vergleicht sich selbst mit dem glänzenden Phaëton, der unfähig und kühn die störrischen Rosse handhaben wollte; schon in jungen Jahren seines Lebens und seiner Regierung hat er allen guten Ruf verloren“. Man höre, wie der königliche Bolingbroke ihn seinem liederlichen Heinz als ein abschreckendes Beispiel in's Gedächtniß ruft:

„Der flinke König hüpfte auf und ab
Mit seichten Spaßern und mit stroh'rnen Köpfen,
Leicht lodernd, leicht verbrannt; verthat die Würde,
Vermengte seinen Hof mit Possenreißern,
Ließ ihren Spott entweihen seinen Namen,
Und lieh sein Ansehen, wider seinen Ruf,
Schalkbuben zu belachen, jedem Ausfall
Unbärt'ger, eitler Neider bloß zu steh'n; —
Wenn dann der Anlaß kam, geseh'n zu werden,
War er so wie der Kuckuk nur im Juni,
Gehört, doch nicht bemerkt; geseh'n mit Augen,
Die, matt und stumpf von der Gewöhnlichkeit,
Kein außerordentlich Betrachten kennen,
Wie's sonnengleiche Majestät umgibt,
Strahlt sie nur selten den erstaunten Augen“. —

Das Verhängniß dieses unköniglichen Wesens erfüllt sich denn auch schnell genug! Leichtsinnig gibt er sich den Eingebungen fader Günstlinge hin, stößt wackre Diener, mannhaft ergebene Vasallen in unbegreiflicher Zornanwandlung von sich, und schreitet, als dann die Empörung ausbricht, zu finanziellen Gewaltmaßregeln aller Art, bis er endlich, völlig von Mitteln entblößt, durch Verpachtung des halben Reichs am eigenen Lande zum Verräther wird.

Sobald nun aber die Sühne für die Vergehen des Herrschers hereingebrochen ist, entwickelt sich in ihm der Mensch zu immer fesselnderer und bestimmterer Gestalt. Auch dies hat Gervinus vollkommen zutreffend und fein entwickelt: „Sobald mit der Landung Bolingbroke's der Wendepunkt seines Glückes gekommen ist, tritt, wo wir den kräftigen Regenten zu sehen wünschten, die gutartige menschliche Natur, die vorher im Glück und Uebermuth verdunkelt war, glänzend hervor, aber auch jetzt immer in Begleitung der Schwäche und Haltlosigkeit, die der Grundzug seines Wesens ist. Er hat der Stützen immer bedurft, und die kräftigen Stützen hat er nicht ertragen, er hatte sie an den Schlingpflanzen gesucht, die ihn selber zu Boden rissen; — daher fällt er im ersten Augenblick seines Unglücks einen unrettbaren Fall. Sobald die Nachricht von dem Abfall seiner Leute kommt, wird er bleich und verzagt; bei der zweiten Botschaft, die ihn mit einem neuen Unheil nur erst bedroht, wird er ergeben und bereit zu Thronentsagung und Tod. — Ein hochpoetischer Glanz fällt nun auf die Scenen der Erniedrigung und der inneren Vernichtung des romantischen Jünglings, dessen Phantasie in Gram und Unglück zu einer Höhe ge-

steigert wird, die uns zurückschließen läßt auf die Stärke des Rausches, in den er sich früher in Lust und Freuden gestürzt hatte. — Er nennt sich Anfangs einen Sklaven seines königlichen Jammers, später will er umgekehrt, des Thrones verlustig, doch der König seines Grames bleiben. — Es ist weise von dem Dichter, daß er dann zuletzt aus den verschiedenen Sagen von Richard's Tod die wählte, die ihn uns zum Schlusse noch in einer ehrenhaften Kraft zeigt, nachdem er uns auch noch die Anziehungskraft seiner Liebenswürdigkeit beobachten ließ; wir scheiden so von dem Bemitleideten auch nicht ohne Achtung hinweg".

Dieses rührende Bild erhält nun aber sein volles Kolorit erst durch die zweite Hauptfigur, durch Bolingbroke. Als Mensch ist dieser dem König keineswegs überlegen; aber zum Staatsmann, zum Herrscher ist ihm Alles verliehen, was Jenem fehlt. „Gefühl seiner Größe", wie Percy sagt, ein edelmüthiges Herz, lebhafter Sinn für Anstand und Gerechtigkeit; er ist ausdauernd, fest und ritterlich, vor Allem aber besitzt er Klugheit und jenes Talent, welches eigentlich den Politiker macht, nämlich sein Wesen geschickt in jede beliebigen Falten zu legen".

Und hiemit kommen wir auf den Kardinalpunkt des Stückes. Die verfänglichen Seiten in dem Charakter des obsiegenden Bolingbroke hat uns der Dichter durchaus nicht verschwiegen. Die Meisterschaft im Schwerstecken, durch welche der spätere Heinrich IV. glänzt, kommt auch im Bolingbroke bereits zu Tage. Mit großer Kunst weiß er, der sich auf die erste Kunde von dem Tode der Seinen und der Plünderung seiner Güter offenbar zur Rache an Richard aus der Verbannung aufgemacht, diesen Schritt als nur auf Rückerlangung seines Erbes gerichtet hinzustellen, und mit noch größerer vielleicht bereitet er der Menschen „Meinung" auf seine lange im Stillen beschlossene Thronbesteigung vor. Er selbst erzählt uns dies, als König, im ersten Dialog mit dem Prinzen Heinrich:

— „selten nur geseh'n, ging ich nun aus,
So ward ich angestaunt wie ein Komet,
Daß sie den Kindern sagten: „Das ist er;"
Und Andre: „Welcher? Wo ist Bolingbroke?"
Dann stahl ich alle Freundlichkeit vom Himmel,
Und kleidete in solche Demuth mich,
Daß ich Ergebenheit aus Aller Herzen,
Aus ihrem Munde Gruß und Jauchzen zog,
Selbst in dem Beifeln des gekrönten Königs".

Und dennoch hat Shakespeare, der gerechteste, weil wahrste aller Dichter, ihn zum glücklichen Erben eines unglücklichen Königs gemacht! Für alle Sehenden liegt hierin eine tief eindringliche Lehre, die „unsterbliche Lehre über das Königthum von Gottes Gnaden", wie der oft von uns citirte Autor bemerkt: daß alles Regiment auf schwachen Füßen steht, das nur der „Heiligenschein des göttlichen Rechts" umgibt; denn König sein ist eine Kunst; — das ist die politische Bedeutung Richard's II.! Nur darf man, wie gesagt, gerade bei dieser Tragödie am allerwenigsten vergessen, daß es unserem Dichter niemals auf die trockene Inscenirung einer Doktrin, sondern auf das lebendige poetische Abbild der Wirklichkeit ankommt. Er zeigt uns hier wohl den politischen Sturz eines Königs, zugleich aber und vor Allem auch die sittliche Erhebung eines Menschen.

Gutzkow als Dramatiker.

Von **A. Dulk.**

III. *)

„Das Urbild des Tartüffe", Lustspiel in 5 Aufzügen.

Vor hundert Jahren etwa machte Goldoni, der Vorkämpfer des italienischen Drama's gegen die extemporirten Harlekinaden der Commedia dell' arte, den französischen Lustspiel-Reformator des 17. Jahrhunderts zum Gegenstand einer fünfaktigen Komödie „Il Molière". In diesem, nach der Weise Molière's in gereimten Alexandrinern geschriebenen Stücke bildet, wie in dem obengenannten Lustspiele Gutzkow's, die erste Aufführung des „Tartüffe" den Angelpunkt der Intrigue, und die Vereinigung des Dichters mit seiner Geliebten, Isabella Bejart, den Schluß. Die staatliche Kabale — das ministerielle Verbot — wird dort, der geschichtlichen Erzählung folgend, durch einen dem Könige nach Flandern nachgesendeten Boten alsbald wirkungslos gemacht; aber im eigenen Hause unter seinen Schauspielerinnen, Mutter und Tochter Bejart, säet das Urbild des Tartüffe, hier der scheinheilige reiche Kaufmann Signor Pirione, um die Aufführung des „Tartüffe" zu verhindern, schweren Hader der Eifersucht aus. Doch gelingt es dem Eifer Molière's und der Freunde, die Aufführung durchzusetzen, so zwar, daß Molière mit dem durch die List einer Dienerin erhaltenen Mantel und Hute Pirione's und mit dessen nachgemachtem Barte

*) Siehe Nr. 35, S. 546 und Nr. 37, S. 578.

in Porträtähnlichkeit auf der Bühne erscheint, und den Scheinheiligen dem Gespötte von ganz Paris preisgibt. Das moralische Resultat ist die Besserung Pirlone's, einer ziemlich matten Kopie des Molière'schen Tartüffe, durch Schrecken und Angst, und die Bekehrung der Mutter Bejart von ihrer spätreifen Liebe zu Molière, nachdem Isabella durch kühne Initiative dessen Frau geworden ist. Der durch ihre beiderseitige Liebe zu Molière entzündete Krieg zwischen der Mutter und der von ihr in thätlicher Zucht gehaltenen Tochter, die Lächerlichkeiten eines schmarozenden Kunstfreundes und zugleich professionellen Weintrinkers, des Grafen Lasca, der, bis der Erfolg der Aufführung ihn platterdings umstimmt, das bezeichnende Urtheil im Munde führt: „nell' opre di Molière non v'è, non v'è natura", die wohlverdienten Bedrängnisse Pirlone's endlich bilden die, dem damaligen Zeitgeschmacke gemäß, nicht allzu feinen komischen Partien des Stückes, und Tendenz ist der Ruhm Molière's gegenüber den gefeierten Theaterunternehmern des Tages, den Scaramuccia's *), die 12,000 Lire das Jahr einnehmen.

Für den mit dem „Urbild des Tartüffe" Bekannten liegt ohne Zweifel trotz der Berührungspunkte in der Konzeption, deren allgemeinen Gedanken (die Gegenüberstellung Molière's und des Urbildes seines „Tartüffe") sammt dem Mantelraube wir Goldoni wahren wollen, der Schwerpunkt des Gutzkow'schen Lustspiels weitab von demjenigen der Komödie Goldoni's, und ein Urtheil wie das Julian Schmidt's: „Es ist schwer zu rechtfertigen, daß man einen von einem früheren Lustspieldichter geschilderten Charakter zum zweiten Mal in derselben Form auf die Bühne bringt", dürfte selber schwer zu rechtfertigen sein, und enthält eine ungerechte Verkleinerung des Autors. Denn weder bedarf es einer Rechtfertigung, wo man eine der Geschichte des Geistes anheimgefallene Persönlichkeit trotz aller Vorgänger neu in ideellem Bildnisse darstellt, noch ist das Urtheil, die Darstellung sei hier in derselben Form geschehen, bei kritischer Einsicht irgend zu vertheidigen. Der ganze Typus der beiden Stücke ist äußerst verschieden, und der Vortheil ist ganz und gar auf Seiten Gutzkow's, wenn auch die entwickelte Zeit- und Geschmacksbildung, das geistige Mittel, in welchem der Dichter lebt, hieran einen reichen Antheil hat.

Bei Goldoni finden wir eine einfache und ganz lose Scene, deren Bewegung mehr äußerlich und unterbrochen ist, deren Intrigue, wenn man sie noch so nennen kann, von vier kaum zusammenhängenden Momenten gebildet wird, im ersten Akt von dem Regierungsverbote, im zweiten und dritten nach dessen Beseitigung vom Streite mit der Bejart und von der Beraubung Pirlone's, im vierten und fünften nach geschehener Aufführung von der heimlichen Heirat Molière's; eine Komik ferner, welche nicht im Nerv der Bewegung ruht, sondern in niedrigeren Kategorien gehalten, mehr in die Akzidentien und Nebenfiguren zerfließt, und einen Gesellschaftston, der, wie in allen Stücken Goldoni's, national ansprechend, volksthümlich das Zeitbewußtsein und die Zeitsitte widerspiegelt. Bei Gutzkow dagegen finden wir eine innige organische Durchdringung aller Motive, ein lebensvolles, an Abwechslung und Relief reiches Gewebe von Charakteren und Lebensinteressen, von einem einzigen, bis zum Ende leitenden und alle Intriguen an sich festknüpfenden Gedanken bewegt, von dem Kampfe um die erste Aufführung des „Tartüffe"; eine Komik, welche, beweglich die Situation wie die Individualität ausbeutend, ihr Geheimniß in dem aufgestellten Zwecke findet und hauptsächlich von den geistigen Elementen des Witzes, des feinen Verständnisses, statt vom Kontraste der Sitten ausgeht; und einen Ton, der die Scene und die Zeit, der sie angehört, treulich aufzufassen und lebenswahr wiederzugeben sucht. Völlig entscheidend aber für die Verschiedenheit des Geistes und der Form beider Komödien ist die Figur Molière's; dort ein bürgerlicher, nur wenig individualisirter Charakter, scheu und gedrückt vor seiner Hausthälterin und ersten Komödiantin, wenig unternehmend auch seiner Geliebten gegenüber und aus den engeren Beziehungen des Liebhabers und des erwerbenden Theaterdirektors nur allgemein und beiläufig herausgehoben durch ein edleres Kunststreben und durch die Metaphern seiner Freunde und Schmeichler; hier ein Poet, ein Geisteskämpfer, ein reizbarer, energischer, künstlerisch aufgeregter Charakter — die, nicht historisch gezeichnete, aber aus seinen Werken sprechende, edle Persönlichkeit Molière's, dargestellt in der Handlung als Träger einer Mission des Geistes, in welcher, da die Einheit des Charakters gewahrt ist, Liebesstreben, Ehrgeiz, alle persönlichen Beziehungen harmonisch ohne Rückhalt aufgehen. Von der Verschiedenheit des Geistes und der Form in beiden Komödien gewährt es ein sprechendes Bild, wenn man die Schlußworte Goldoni's, in denen Molière selbst spricht: „Il pubblico m'applaude, si cambiau' gl'impostori, — Mi crescono

*) Name des Hanswurst im Neapolitanischen.

gli amici, son lieto fra gli amori; — Sol manca di Molière per coronar la palma, — Che gli uditor contenti battano palma a palma“, vergleicht mit der feinen Schlußwendung Gutzkow's, wo der entlarvte Tartüffe unter die Jesuiten geht.

Eben der weitere gestlige Horizont, der berechtigte Anspruch, ein Kulturgemälde aus dem Leben der Menschheit zu sein, ist es, was dem Lustspiele Gutzkow's, neben der innegehaltenen ästhetischen Harmonie des Stückes, sein wahres Interesse, seinen bleibenden Werth gibt. Mannigfache historische Unrichtigkeiten der Scene und der Charakteristik, mannigfache Einsprüche auch wider den Charakter des geschichtlichen Molière verschwinden in diesem, jedes wahre Drama auszeichnenden, Kerne seiner Bedeutung. Wir dürfen es als eine dichterische Verklärung empfinden, daß Molière hier im Alltagsspiele des Lebens auf dem Kothurn einhergeht als ein Rächer der Tugend, als ein Verfechter reiner Menschlichkeit, ohne daß wir aufhören, uns an ihm zu erbauen. Das Publikum nimmt die sittliche Größe eines großen Dichters gern und gläubig hin als etwas Natürliches und freut sich ohne Arg an der Erkenntniß, daß sein idealer Begriff von einem Dichter hier sich verwirkliche. Dem wiedergestaltenden dramatischen Poeten aber ist es sein künstlerisches Recht, das Ideelle, welches in der Wirklichkeit durch das Leben eines Menschen hin unvollkommen und ungleichmäßig zerstreut lag, in eine „Handlung“, in ein Lebensbild, in künstlerischer Einigung zu projiciren, um den geistigen Menschen, den seine Werke aussprechen, dem realen, durch das Leben zerpflückten Menschen, die ästhetische Wahrheit der biographischen Wahrheit gegenüberzustellen.

Und dasselbe gilt von dem Gemälde der Zeit. Spezialgeschichten und Biographien mögen die realhistorische Wahrheit festhalten, die idealhistorische und im höchsten Sinne künstlerische Wahrheit ist der Dichter berufen in seinem Lebensbilde, seinem Drama, zu gestalten, das, welche Zeit und welche Unterschiede es auch umfasse, überall dieselben innerlichsten und gewaltigsten Hebel der Menschheitentwicklung wirksam aufweisen soll: das ideale Erkennen, das reine Wollen, die begeisterte Kraft der That für das Rechte, das Gute, die Hingebung des Herzens an Wahrheit und Liebe! Er ist berufen, die Menschheit durch das immer wiederkehrende Herz und durch den immer gleichen Geist derselben als ein kontinuirliches, sich selbst gleiches, auf dem einen Wege zum Höchsten allezeit wandelndes Wesen der Einzelnen erhebend und überzeugend uns erkennen zu lassen.

In diesem Sinne strebend, und mit der Besonderheit, mehr an den Geist als an das Gemüth sich zu wenden, malt Gutzkow uns den begeisterten mühsamen, und zuletzt, wie es so wahr ist, trotz seiner innerlichen Kraft meist nur durch scheinbare Aeußerlichkeiten und Zufall siegenden Kampf der idealen Triebe gegen die übermächtige Sinnlichkeit, Eitelkeit, Habsucht und alle sonstige Form der Selbstsucht in den Einzelnen. Das Staatsideen selbst ist der Tummelplatz des Kampfes und der Sieg kommt dem ganzen Volke, mit ihm der Menschheit, zu Gute, während zugleich, wie es im echten Lustspiel sein soll, jeder Einzelne der Handelnden davon sein Genügen und einen heiteren Lebenshimmel gewinnt, vom Könige herab bis zu den Waisenkindern und bis zu dem Schurken selbst, der durch den Ausgang in seine Heimat gewiesen wird, darin ihm wohl sein kann.

Hier hat Gutzkow gezeigt, was er in andern Lustspielen nicht wissen oder nicht schaffen mochte, daß alle Gemüthserregung und alle Tragik des Lebens in der Komödie auf den flüchtigen Sandalen des Momus einherzuschreiten habe. Wir hören hier den Nothschrei Tartüffe's, als er rettungslos auf die Bühne gebracht werden soll, und seine Angst, sein Gebet zum Himmel erschüttert uns nicht; wir empfinden seine Qual, seine verzehrende Furcht in der Garderobe, seine Demüthigung vor dem Könige und die moralische Vernichtung seines Abtritts von der Scene, und bei alledem sind wir kaum aus dem Lächeln gekommen. Wir sehen die gute Sache Molières fallen und stürzen, wir sehen ihn selbst im Ingrimm und thränenden Aug's über den verlorenen Sieg, in Verzweiflung dann über seinen Lebenslauf, und hören ihn wiederum ernsthaft wie einen Professor und warm wie einen Prediger über Moral sprechen, aber seine Verzweiflung raubt uns nicht die Gemüthsruhe, seine Erhebung nicht die Lustspielstimmung. Wie anders dies Alles in der „Schule der Reichen“, in „Lenz und Söhne“ und selbst im „Königsleutnant“.

Doch wir wollen uns nicht den Schein geben, als entdeckten wir an dem „Urbild des Tartüffe“ keine Schattenseiten. Die Intrigue ist keineswegs überall glaublich. Vor Allem ist es nicht glaublich, daß der Polizeiminister unter Ludwig XIV. unschuldig und leicht, wie es hier geschieht, die Erlaubniß hergebe zur öffentlichen Verhöhnung eines dem Könige so nahestehenden

hohen und „allgewaltigen“ Staatsbeamten, wie Präsident La Roquette es ist, und daß dieser Minister, sowie Lefèvre und Duhais in der königlichen Barloge dem nach in Amt und Würden stehenden Präsidenten so derb ungeschminkt seine Schande — wegen der Duplessis — in's Gesicht sagen. Auch daß La Raquette die in der Garderobe erlauschte Intrigue Armandens mit dem Duche, abwahl dies sein letztes und sicheres Rettungsmittel ist, dem Könige nicht entdeckt, um seinen Ruf nicht durch das Eingeständniß seiner Anwesenheit dort zu gefährden (als ob er die Sache nicht durch Madeleinen z. B. verrathen darstellen konnte!), es er aber zu solchem Zwecke gleichwohl öffentlich in das für seinen Ruf gefürchtete Theater kammt, jetzt da 2000 Zuschauer schon vor dem Vorhang versammelt sind, ist der gemeinen Vernunft nicht entsprechend, und wohl nur im letzteren Theile durch das Spiel der aufgeregten Persönlichkeit zu decken möglich. Besser wäre es ohne Zweifel, wenn Lionne den Namen des Tartüffe vor seiner Bewilligung nicht erfahren hätte, und wenn die Mittheilung La Roquette's an den König durch eine vis major verhindert warden wäre. Ebenso unterliegt der Besuch des Königs in der Garderabe Armandens nach lange abgebrachenem Verhältnisse und trotz seiner Kenntniß van Armandens und Molière's Brautfahrt, so wie die Hast Ludwigs, das Ja der Schauspielerin durch ein Zeichen auf der Scene (statt durch einen Boten z. B.) zu erhalten, und deßhalb denselben „Tartüffe“ nunmehr zu bewilligen, der die Ausstattung zur Hochzeit der Liebenden liefern soll — dies Alles und Anderes nach unterliegt mancher Unwahrscheinlichkeit. Endlich ist das Verlangen Ludwig's sonderbar, man solle den Akademiker auf den ersten Blick erkennen können, sonderbar ist, daß Chapelle trotz der darüber ausgearbeiteten Denkschrift den Ort der Sylbe mit dem metrischen Fehler vergessen hat, und ganz zur Unzeit haben sich in das feine Lustspiel einige passenhafte Witze, wie die Hörnerkränung (Chapelle's) u. a. verloren. Der Geldhandel am Schlusse däuchte uns besser durch allgemeinere Angaben ersetzt werden zu können.

Bei guter Darstellung verschwinden diese Mängel unter der Natürlichkeit und dem lebhaften Gange der Handlung im Ganzen, deren dramatische Momente mit Sicherheit und Geist aufgefaßt sind, unter den unerwarteten Ueberraschungen und der häufigen Umkehr der Pointen, unter dem frischen und wirksamen Dialage, bei dessen sorgfältiger Ausarbeitung diesmal kaum Auffälliges, wie „er redet in der Irre“, zu bemerken ist.

Obwohl aber dies Lustspiel auch nach bei schlechter Darstellung nicht unwirksam sein wird, so ist doch sein möglicher vollkommener Ausdruck durchaus bedingt durch ein sehr feines, mäßiges und verständnißvolles Spiel — was hier kein Tadel für den Dichter sein soll, da nach unserer Meinung vielmehr es die Aufgabe des wahren Dramatikers ist, so zu schreiben, daß dem Schauspieler die Hälfte des Werkes zu thun übrig bleibt.

Wa La Raquette finster, reizbar, verbissen und in plumpen Formen, oder wo er, wie wir es seiner Zeit van Marr gesehen, als ein Lustigmacher auftritt; wa Malière schauredneriſch, rezitirend statt lebhaft, unternehmend, nervös reizbar und schnellen Wechsels fähig gespielt wird; wa Armande neben genialer Spontaneität nicht feine Koketterie besitzt, wa Madeleine nicht ein überaus leichtes anmuthiges Temperament zeigt; wa die Mitspielenden endlich, um von anderer Mäßigung nicht zu reden, in dem Präsidenten La Raquette nicht eine nur scheu und vorsichtig persiflirte Respektsperſan zu markiren wissen: da wird das feingedachte Stück an Lebenswahrheit, an Geist und Wirksamkeit bis zur Armuth einbüßen können.

Wir vermissen deßhalb ungern in der neuen Ausgabe die, manchen Dramen des Verfassers früher beigegebene, kurze Charakteristik der Personen. Bei dem gegenwärtigen Verfall der Schauspielkunst, wo eine künstlerisch varbereitende Einwirkung des Regisseurs, des Direktars oder Dramaturgen auf das Verständniß und den Zusammenhang der Rollen fast überall eine Fabel geworden ist, überwiegt der Vortheil einer authentisch gegebenen Basis für den Schauspieler gewiß den möglichen Nachtheil einer Beschränkung in der Selbstthätigkeit der Erfindung durch die Autorität des Dichters. Gutzkaw's „kurze Charakteristik“ ist öfters nicht nur scharf und witzig, wie beispielsweise hier Mathieu mit dem einzigen Warte „Quecksilber“, Germain als „der Verstand seines Herrn“ bezeichnet wird, sondern gelegentlich auch philasophisch begründend, wie: „Molière — Choleriker, wie alle Originale, die das, was sie erfunden haben, auch selbst vertheidigen müssen“. Dem Schauspieler ist die Einsicht in solche Charakteristiken zu empfehlen.

Schließlich wollen wir nicht versäumen anzumerken, daß die „Recensionen“ ihrerzeit die Entdeckung des Gabriel Raquette als Urbildes des Tartüffe für Hrn. Karl Frenzel in seiner Studie über Molière mit Recht in Anspruch genammen haben.

Musikalische Aphorismen.

Von **Karl van Bruyck.**

Um die Größe Beethoven's des Künstlers ganz ermessen zu können, muß man einigermaßen die Größe des Menschen erkannt haben. Man kann von ihm sagen, daß sein Wille so absolut auf das Reine gerichtet war, wie jener Schiller's, daß er mit ihm aber zugleich die schöne kampflose Harmonie Goethe's verband und endlich auch jene höchste Freiheit Shakespeare's errang, welche bei dem höchsten Ernst mit den höchsten Dingen gleichwohl nur spielt. Wer ihm also als Künstler nachstreben wollte, der müßte ihm zunächst als Mensch nachstreben; die Natur müßte ihm dann aber auch die gleichen Kräfte verliehen haben, denn die unausmeßbare Hoheit des Künstlers und des Menschen in Beethoven entspringen der gleichen Quelle: der überschwenglichen Kraft.

In der Musik erfährt das Wesen des Menschen die höchste Steigerung und wird dasselbe durch keine andere Kunst so über sich selbst und die Welt hinausgehoben, wie durch diese. Darum entwickelte sie sich auch so spät und so langsam. Die Beethoven'sche Musik aber ist eines der größten Wunder, die sich je begeben haben. Man sollte glauben, daß das Räthsel dieser Erscheinung dem Laien am unfaßbarsten sein müßte; aber gerade je näher man der Kunst steht, von um so größerem Erstaunen wird man ergriffen. Vielleicht waren wir in einem Menschen die entgegengesetztesten Eigenschaften in solchem Grade vereinigt, wie in Beethoven: die tiefste Demuth mit dem stolzesten Selbstbewußtsein, die zarteste Empfindung mit der wildesten Leidenschaftlichkeit, die hingebendste Weichheit mit eherner Festigkeit, ein abgrundtiefes Gemüth mit dem schärfsten, klarsten (Kunst-) Verstand, der Humor in allen Schattirungen, vom leichten, spielenden bis zum weltvernichtenden, die rast- und ruheloseste Beweglichkeit mit der zähesten Ausdauer, die sinnlichste Lebendigkeit mit der geistigsten Tiefe, die aufflammendste, verzehrendste Leidenschaftlichkeit mit der reinsten Affektlosigkeit, kurz die Gegensätze des Sensualismus und Spiritualismus, des Klassizismus und Romantizismus durchdringen sich in ihm zur höchsten Versöhnung. Schopenhauer meint einmal, die Deutschen hätten nur auf zwei Männer, die sie aus sich hervorgebracht, Ursache, stolz zu sein, auf Goethe und Kant. In jenem allerhöchsten Weltsinn genommen, in welchem dies Wort allein gemeint sein kann, mag man es nicht bestreiten, doch hätte Beethoven, in welchen freilich Schopenhauer nicht die gleiche Einsicht haben konnte, wie in Goethe und Kant, mindestens als Dritter genannt werden müssen. Diese ungeheueren Individuen haben, indem sie die (ideale) Welt erbauten, sie (die reale) gewissermaßen zugleich zerstört und ihren nächsten Nachkommen nicht viel mehr zu thun übrig gelassen, als ohne Ende jenen Bau zu bewundern und diesen immer tiefer zu zerstören.

Keine Kunst greift wohl den Nervengeist in so hohem Grade an, wie die Musik, denn sie setzt die größte elektrische Spannung im Organismus und daraus hervorgehend die größte Beschleunigung des Lebensprozesses voraus. Bemerkenswerth sind in dieser Beziehung die letzten Lebensschicksale der meisten unserer großen Komponisten. Seb. Bach und Händel sterben blind, Beethoven stirbt, ja lebt zum großen Theil taub, Mozart und Schubert sterben sehr jung, Mendelssohn und C. M. v. Weber sterben am Nervenschlag, Schumann endlich stirbt wahnsinnig. Nur Gluck's und Haydn's Lebensschicksal und Ende zeigen nichts Anormales, was für beide charakterisch ist, für Gluck sowohl, den sein Genius zur maßvollen griechischen Tragödie führte, und der Gott hat, er möge ihn vergessen lassen, daß er Musiker sei, wie für Haydn, der auf dem Gipfel seiner Produktionen bei so heiter-frommen Gebilden anlangte, wie seine „Schöpfung" und „Jahreszeiten", während der glühende „Don Juan" und das düstere „Requiem", während die „Winterreise" und die Kompositionen zu „Faust" und „Manfred" bei Mozart, Schubert und Schumann als letzte Stationen erscheinen.

In dem Maße, in welchem die Muse feiner wird, wird es auch der Leib, in dem sie zur Erscheinung kommt. Man vergleiche die mächtigen, sinnlich derben Gestalten Händel's und Bach's mit den feinen, zierlichen Figuren Mendelssohn's und Chopin's.

Wenn man den Geist, den Charakter einer Epoche am schärfsten erkennen will, darf man nur nach den Zügen forschen, welche ihre hervorragenden Künstler zeigen, da sich jener in diesen immer am prägnantesten ausspricht. Die Spitzen der früheren, seit drei Dezennien abgelaufenen Epochen sind fast alle licht und hell: so Schiller und Goethe, so auch Haydn und Mozart, ja im Ganzen und Großen doch auch noch

Beethoven und Schubert; die Spitzen unserer Epoche dagegen fast alle dunkel und wirr: so Hebbel (der Totalität nach wenigstens) und Heine, so Schumann (ebenfalls der Totalität nach) und Wagner, Berlioz und Liszt. Es ist, als ob die Luft dicker geworden wäre und schwerer zu athmen. Und ist sie es denn nicht auch?!

Die Kunstgeschichte weiß uns auf dem Gebiete der darstellenden, dramatischen Kunst eine ziemlich ansehnliche Reihe wahrhaft bedeutender Künstler und Künstlerinnen zu nennen, während die Anzahl derjenigen auf dem Gebiete der ausübenden Instrumentalmusik, die mit gleichem Recht groß genannt zu werden verdienten, eine ungleich geringere ist, ja man wüßte kaum einen Namen zu nennen, dessen Ruhm in dieser Eigenschaft ein gleich uneingeschränkter wäre. Das Faktum selbst wird kaum zu bestreiten sein; da dasselbe nun, wie jede geschichtliche Thatsache, seinen natürlichen Erklärungsgrund haben muß, worin dürfte dieser wohl zu suchen sein? Er scheint mir nicht so schwer zu finden, obgleich keineswegs auf der Oberfläche. Zunächst liegt der Grund dieser Erscheinung allerdings in den unverhältnißmäßig größeren technischen Schwierigkeiten, welche der ausübende Tonkünstler, resp. Pianist *) zu überwinden hat, um sich in den vollen Besitz der zur Erfüllung seiner Aufgaben erforderlichen Kunstmittel zu setzen. Um hierin die Meisterschaft zu erreichen, bedarf es also einer noch leidenschaftlicheren, aufopferungsvolleren Hingabe an die Kunst, als bei'm Schauspieler. Dazu kommt, daß dieser zu seinem Beruf (wofern er nämlich überhaupt ein Berufener ist) meist rein aus innerem Antrieb, aus freier Neigung geführt wird, jener dagegen meist schon (oft auch ohne allen echten Beruf) durch die Erziehung dazu prädestinirt wird, erwachte aber die Neigung erst in reiferen Jahren in ihm, er jener komplizirten, in ihren Fundamenten der Gymnastik verwandten Technik sehr schwer mehr Herr würde. Dieser äußere Grund für die ermähnte Erscheinung ist leicht einzusehen, nicht ganz so einfach ist es aber mit dem inneren Grund derselben bestellt, den ich mir so explicire.

Erstlich ist der Tonsinn schon ein exceptionellerer, also ein exceptionelleres Talent voraussetzender, als der Sinn für die unmittelbar auf das reale Leben bafirte dramatische Kunst. Dann hat der Tonkünstler, resp. Pianist, nicht nur, wie der Schauspieler, sich völlig in den Geist jedes Autors und seiner Produkte hineinzuleben, sondern er hat auch allemal süt sich allein ein vollständiges Kunstwerk darzustellen, also sich seiner Individualität völlig zu entäußern und den Genius nicht nur fragmentarisch, sondern in seiner Totalität widerzuspiegeln, und zwar diesen selbst, nicht ein von ihm nur verklärtes gesteigertes Abbild des Lebens. Dazu wird nun ein solcher Verein von Eigenschaften, ja eine solche Universalität erfordert, wie sie allerdings noch seltener sich finden können, als jene mehr einen eigenen Kreis umschließenden Eigenschaften, welche den großen Schauspieler ausmachen. In keiner Kunst sind das männliche und weibliche Element so innig verschmolzen, als in der Musik, so daß man sie die geschlechtslosefte aller Künste nennen könnte. Nun stellt die Tonkunst bald Aufgaben, welche einen solchen Aufwand an physischer und geistiger Kraft (ideellem und Abstraktionsvermögen) erheischen, wie sie einem Weibe nicht so leicht oder nie gegeben wird, und wieder solche, die ein so auflösendes Dahingeben, eine solche Entäußerung der Subjektivität verlangen, deren der männliche Geist nur selten fähig ist. Da aber Beides zusammentreffen muß, um den großen, universellen Tonkünstler zu bilden (die früher erörterten Vorbedingungen eingerechnet), so begreift es sich, wie ungleich schwieriger noch ein solcher zu Stande kommt, als ein großer Schauspieler.

Man sieht darum auch in der Tonkunst das Reproduktions- mit dem Produktionsvermögen viel enger verknüpft als in der Dichtkunst, denn der Prozeß bleibt allemal verhältnißmäßig ein subjektiverer. Man weiß von keinem großen Dichter, der zugleich große schauspielerische Talente besessen hätte, während z. B. Bach, Mozart und Beethoven eminente Darsteller ihrer eigenen Werke waren. Damit ist aber freilich nicht gesagt, daß sie auch große ausübende Künstler im Sinne unserer Zeit gewesen wären, was sie schon darum gar nicht sein konnten, weil die Literatur noch keine solche Mannigfaltigkeit der Erscheinung bot, um diese Kunst an ihr zu üben.

*) Ich spreche nur vom Pianisten, weil nur seine Aufgaben nach manchen Seiten hin an geistiger Bedeutung jener des Schauspielers theils gleich kommen, theils sie noch übertragen.

Theater- und Musikleben in Brünn.

Von **W. Karl.**

Gounod's „Faust". — Repertoir.

„Margarethe" (Faust) „Faust" (Margarethe) so heißt die Parole im Brünner Theater. Zum „Genusse" dieser von den literarischen Küchenmeistern Hh. Barbier und Carré auf französische Weise zubereiteten deutschen Kost, übergossen mit musikalischer Sauce von Hrn. Gounod, ist das Publikum ausnahmsweise früher gelangt, als es sonst hier üblich ist; denn „nur nichts überstürzen" denkt unser Theaterlenker als Mann des „gemäßigten" Fortschrittes, der zur Aufführung einer Novität gewöhnlich einige Jahre Ueberlegung braucht. — Nun, an Anstrengungen hat man es nicht fehlen lassen, um „Margarethe" (den eingeklammerten Faust kann man sich vermuthlich der Mißverständnisse wegen nicht abgewöhnen) anständig erscheinen zu lassen. Die außergewöhnlichen Bemühungen der Direktion hatten aber auch außergewöhnlich erhöhte Preise zur Folge, das Publikum war neugierig und fand sich bei zwei Vorstellungen außergewöhnlich zahlreich ein, blieb aber von den folgenden Aufführungen bei gewöhnlichen Preisen ferne. Das Faeit ist: Die Oper hat die Erwartungen des Publikums und auch der Kritik nicht erfüllt.

Erwarten Sie von mir keine detaillirte Besprechung der Oper, über welche in diesen Blättern bereits oft geurtheilt worden ist, aber einige Bemerkungen vielleicht, von anderm Standpunkte ausgehend, dürften nicht überflüssig sein.

Die deutsch-patriotischen Literaturfreunde können bekanntlich den Herren Barbier und Carré die „Versündigung" an dem großen Werke Goethe's nicht verzeihen und haben schon im Vorhinein beim Durchlesen des Textbuches über die Oper den Stab gebrochen. Als wenn sich die fleißige Operufirma an der Seine um Goethe gekümmert hätte! Es scheint, man vergißt dabei ganz, daß vielleicht kein Operntextbuch alle vorgeschriebenen Erfordernisse und sonstigen Ingredienzien in dem Maße aufzuweisen hat, als jenes so sehr verkeperte zu „Margarethe". Oder ist es vielleicht kein „dankbarer Stoff", in welchen man Wahnsinn, Mord, Galgen, Teufelei, Blocksberg und Höllenfahrt gehörig gemischt und verarbeitet hat? Ist dem Komponisten nicht dadurch Gelegenheit geboten, seinen Gedanken die Zügel schießen zu lassen. Haben nicht Dekorationsmaler, Regisseur u. s. w. Gelegenheit, Phantasie zu zeigen, wenn sie welche haben? Und was verlangt denn die moderne Oper mehr, weiche, aufgeputzt mit dem beliebten Flitterstaate und obligaten Ballet, mehr das Seh- als das Gehörorgan der Pariser in Anspruch nehmen soll? Wahr ist's! — das Textbuch zu „Margarethe" ist in dieser Zusammenstellung, ungücklicherweise noch ausgestattet mit einigen Goethe'schen Worten, ein Blödsinn. Ich glaube aber, es ist kein Grund vorhanden, die Oper schon um des Textbuches willen zu verdammen, und zwar weil es Gounod durchaus nicht beigefallen ist, den Goethe'schen „Faust" in Musik zu setzen und wir überdies vollkommen zu dem Glauben berechtigt sind, die Hh. Barbier und Carré haben, bei aller Achtung vor ihren sonstigen Talenten, gar keinen Begriff von der Bedeutung des deutschen „Faust", wie jener Londoner Musikreferent, der uns zu verstehen gab, die Deutschen könnten erst durch Gounod's Musik zur Erkenntniß gelangen, was sie an Goethe's „Faust" für ein großes Werk besäßen.

Ich habe mir alle Mühe gegeben. Goethe's „Faust" auf jene Stunden zu vergessen, wo ich mit Gounod's „Margarethe" beschäftigt war, und dabei gefunden, daß man jedenfalls unbefangener und objektiver über die Musik urtheilen könne, als mit dem Gedanken der „Versündigung an einem deutschen Werke".

In der Einrichtung der Partitur hat Gounod nach Meyerbeer's Vorbilde die Eintheilung in Nummern (selbst bei Recitativen) beibehalten und nur in dem Finale, vornehmlich im dritten Akte, sind die Scenen in größeren Verhältnissen gruppirt. Dieser dritte Akt hat, wie bei den meisten Bühnen, auch hier besonders angesprochen. Die Promenadescene ist unstreitig am besten angelegt, und hier finden sich Stellen von warmer inniger Empfindung. Gefährlich ist der Schluß dieses Aktes mit der nervenerschlaffenden Sentimentalität, Gounod scheint hier gar nicht fertig werden zu wollen. Der erste Akt mit dem bedeutungsvollen Recitative „Nichts" und dem trivialen Schlußduett ging spurlos vorüber; nur im zweiten Akte fanden die in abwechselndem Rhythmus gehaltenen Volksscenen und der kräftige Kriegerchor Beachtung. Der vierte Akt ließ kalt, im fünften wurde wenigstens manchem Zuseher bei der Haremsscene warm. Der Opernschluß mit den Wagner'schen Geigenfiguren sammt Harfen-Arpeggios, begleitet von allen musikalischen Ungeheuern, wie Trombonen und Ophykleiden macht eben Lärm. — Selbst bei der Aufführung auf einer Provinzbühne, wo weder vorzügliche Gesangskräfte noch eine glänzende Ausstat-

tung, wie auf ersten Theatern, das Werk selbstverständlich heben und wo sich daher umsomehr die Schwächen der Komposition offenbaren, geht doch hervor, daß Gounod's „Margarethe“ nicht mit Geringschätzung zu übersehen ist, denn bei unserem oft beklagten Opernnovitätenmangel muß jedenfalls einem Komponisten, der bei manchen Mängeln denn doch musikalische Erfindungsgabe und in der oft charakteristischen Instrumentation auch Kenntnisse zeigt, eine gewisse Anerkennung gezollt werden.

Der Inscenesetzung und der Leistungen einzelner Mitglieder ist mit Anerkennung zu gedenken. Frl. Bork gelingen die schwärmerischen Scenen Magarethens besonders im Finale des dritten Aktes, wo die Sängerin durch warmen, gefühlvollen Vortrag und mit wirksamen Nüancen ihre Partie auszustatten bemüht war. Bei der Arie vom „König in Thule“ fand Frl. Bork nicht den richtigen Ton, für die Wahnsinnsscene fehlt ihr überdies ausreichende Stimme. Hr. Piccaneser hat als Faust gar keinen Moment zum entschiedenen Hervortreten, in den arlösen Stellen glänzt er mit seiner sympathischen Stimme. Ganz ohne Erfolg war der Mephisto des Hrn. Reichmann, der nicht einmal das Ständchen zur Geltung bringen konnte. Fr. Patzelt (Siebel) sang korrekt, aber ohne Ausdruck. Für den Valentin fehlt Hrn. Ludwig Stimme. Die unbedeutende Partie der Martha aber fand in Frl. Perechon eine entsprechende Repräsentantin. Die Chöre waren gut studirt, das Orchester unter Leitung des Kapellmeisters Hrn. Klerr etwas zu dominirend, Kostüme entsprechend, Dekorationen aber unbedeutend.

Die Aufführung von Boieldieu's „Die weiße Dame“ in neuer Besetzung ließ, was das Ensemble anbelangt, sehr viel zu wünschen übrig, der Prosa gar nicht zu gedenken. — Besser gestalteten sich Einzelnleistungen, wie jene des Hrn. Piccaneser, welcher den Georg mit wohlthuender Sicherheit und Pietät sang. Bei diesem Sänger ist besonders hervorzuheben, daß er in deutscher und französischer Musik meist Befriedigendes leistet, während er mit dem italienischen Genre nicht im Klaren ist, welch letzterer Umstand demselben in gewisser Beziehung als Verdienst angerechnet werden könnte. Frl. Bork und Fr. Patzelt waren nicht sicher.

Das im Theater zum erstenmal aufgeführte Lustspiel von Gustav Freytag „Kunz von der Rosen“ hat nicht angesprochen, ungeachtet die Darstellung besonders von Frl. Zeinlinger, den HH. Herzfeld und Gutenthal eine lobenswerthe war.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

11. — 17. September: „Ein Freiwilliger“ und „Ein Hut“. — „Wallenstein's Lager“ und „Die Piccolomini“. — „Wallenstein's Tod“. — „Die Eine weint, die Andre lacht“ und „Der Stiefvater“. — „Dorf und Stadt“. — „Uriel Acosta“. — „Feuer in der Mädchenschule“ und „Die Einfalt vom Lande“. (Marie und Sabine: Frl. Mathes aus Berlin a. G.)

c. — Aus der gelungenen Darstellung der Wallenstein-Trilogie, deren Held nach unserem Bedünken zu Hrn. Wagner's ansprechendsten Rollen gehört, heben wir die des „Lagers“ wegen einiger durch Hrn. Baumeister's Erkrankung hervorgerufener Aenderungen in der Besetzung besonders hervor. Den wallonischen Kürassier, die Rolle des Letztgenannten, sahen wir in den Händen des Hrn. Förster und für diesen hatte Hr. Anschütz den Wachtmeister, eine seiner alten Glanzpartien wieder übernommen. Wenngleich die volle Kraft der Mittel, welche der Frestoktyl des Gedichtes erfordert, nur dem Ersteren zu Gebote stand, so wußte doch auch der Letztere durch die gemüthvoll und ernst gehaltene Zeichnung der alten Soldatenfigur das Interesse dauernd wach zu halten. Leider wurde durch eine, vermuthlich im letzten Augenblick eingetretene, komplete Heiserkeit des Hrn. Fichtner, in dem prächtigen Farbenbouquet des Zusammenspiels eines der liebenswürdigsten Elemente völlig matt gemacht. Den Höhepunkt des Effekts bezeichnet Hrn. Beckmann's Kapuzinade, in welcher uns übrigens gewisse lateinische Kanzeltöne, offenbar als Futter für die Gallerie, zu karikirt und übertrieben angeschlagen schienen.

---

7. — Am 17. d. M. sahen wir eine neue naive Lustspielkandidatin, Frl. Mathes, vom Berliner Viktoriatheater, zum ersten Mal gastirend ihr Glück versuchen. Die Gastin zeigte sich, soweit sich nach den zwei Antrittsrolleu urtheilen läßt, als eine gewandte Vertreterin ihres Faches. Ihr Spiel war vorwiegend natürlich und maßvoll, glücklicherweise von Affektations-Anwandlungen, wie sie gerade in diesem Genre am häufigsten vorkommen, nicht beeinträchtigt. In ihrer Marie („Feuer in der Mädchenschule“) schienen uns die ernsteren Saiten des Charakters etwas zu hastig angeschlagen und ihrer Sabine hätte etwas mehr innere Munterkeit durchaus nicht geschadet. Daher mochte es wohl kommen, daß das Publikum sich erst im Verlaufe der Vorstellung von einzelnen Momenten ihres Spiels er-

wärmen ließ, trotzdem daß Frl. Mathes durch ein hübsches Gesicht und eine feine Gestalt wesentlich unterstützt wird.

Die alte Töpfer'sche „Einfalt“ ist übrigens doch schon sehr veraltet und übte nur in den drastischen Situationen des dritten Aktes noch eine etwas lebendigere Wirkung aus. Von den übrigen Darstellern war Hr. Meixner der am schärfsten charakterisirende.

Tags vorher hatte Hr. Sonnenthal, wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Wagner, den Uriel Acosta, wie es scheint, ziemlich plötzlich übernommen, und soll, wie die „Presse“ berichtet, die schwierige Aufgabe mit ehrenvollem Erfolge durchgeführt haben. Auch Hr. Förster soll den de Silva „entschieden herber“ als das erste Mal gespielt haben.

Operntheater.

11. — 17. September: „Die Jüdin“. — „Esmeralda“ (2 Mal). „Wilhelm Tell“. — „Die Hugenotten“. — „Fidelio“. — „Der Troubadour“. — Gäste: Fr. Fabbri-Mulder, Fr. Leutner-Peschka, Hr. Wachtel, Hr. Rokitansky.

In der verflossenen Woche nahm das Gastspiel des Bassisten Rokitansky ein ganz besonderes Interesse in Anspruch. Als Sohn eines berühmten einheimischen Anatomen hatte der junge Mann, von dessen außergewöhnlichen Stimmmitteln viel erzählt worden war, schon frühzeitig die Aufmerksamkeit hiesiger Gesangsfreunde und der Fachkritik auf sich gezogen. Man hörte Günstiges von seinem Londoner Debüt, 1855, nahm ihn freundlich auf, da er 1860 im Theater an der Wien bei der Salvi'schen italienischen Oper den Leporello sang, und wurde in letzter Zeit durch Prager Berichte in der günstigen Meinung bestärkt. Diese Meinung ist nun zwar durch die zwei ersten Gastrollen des Künstlers nicht entkräftet worden, allein eben so wenig kann von einem durchgreifenden Erfolge die Rede sein. Ein etwa einzuleitendes Engagement wäre demungeachtet unter Umständen wohl zu billigen, insofern man immer bei Zeiten auf Ersatz für allenfalls entstehende Lücken bedacht sein muß, und insofern Hr. Rokitansky Selbsterkenntniß genug hätte, um gewissen Mängeln entgegenzuarbeiten, welche gegenwärtig der vollen Entfaltung seiner künstlerischen Fähigkeiten entgegenstehen.

Ein hellerer Stimmansatz ist das Erste, wonach Hr. Rokitansky zu streben hätte. Seine Stimme ist ein starker Baß, von tiefem und etwas dumpfem Timbre. In allen Lagen erklingt der Ton mit gleicher Stärke und, wie es scheint, mit gleicher Leichtigkeit, doch, wie gesagt, durchgängig zu dumpf, in zu dunkler Färbung. Ein hellerer Ansatz käme auch der Aussprache zu gute, die zwar äußerst deutlich ist, aber kein reines A und kein schönes O zu kennen scheint.

Ferner hat Hr. Rokitansky die häßliche Gewohnheit, in der Mittellage bei gewissen wichtigen Anlässen, oder wenn er seine Stimmkraft zeigen will, den erst natürlich (wenn auch, wie gesagt, zu dunkel) angeschlagenen Ton so plötzlich und so gewaltsam anschwellen zu lassen, daß er im Moment seinen Charakter verändert und, in übermäßiger Breite austönend, keinen anderen Eindruck als den des gemeinen Loslegens hervorbringen kann.

Endlich muß sich Hr. Rokitansky auch das Tremoliren abgewöhnen. Anfangs mag wohl die Befangenheit dabei mitgewirkt haben, doch bewiesen mehrere Stellen auch noch am zweiten Gastspielabende, wie nothwendig es wäre, die allzu stark vibrirende Stimme im Zaume zu halten.

Wir stellen diese Forderungen an die weitere Ausbildung des Sängers voran, weil sie zu den elementaren Bedingungen der Gesangskunst gehören. Auf die Beurtheilung der Einzelleistungen (Kardinal in der „Jüdin“ und Marcel) gehen wir für diesmal nicht ein, und wünschen den Sänger öfter zu hören, um ihn gründlicher kennen zu lernen. Für jetzt sei nur auf seinen schönen, korrekten Triller, auf die sinngemäße Betonung, auf die charakteristische Maske (namentlich als Marcel) und auf das, wohl etwas passive, doch nicht unintelligente Spiel hingewiesen. In letzterer Beziehung muß nur gerügt werden, daß Marcel's Benehmen im ersten Akte ein sehr ungehöriges war. Der „Demant“ mag „ungeschliffen“ sein, wie Raoul ihn nennt, aber selbst der rauhe Kriegsmann legt seinen Hut nicht, aus Bequemlichkeits-Rücksichten, auf den Tisch der Hofherren und stellt sich nicht fortwährend, mit der gleichgiltigsten Miene, neben sie und vor sie.

Die übrige „Hugenotten“-Vorstellung war, wie immer, „den Umständen angemessen“. Fr. Fabbri leistete indeß als Valentine, wie auch einige Tage vorher als Jüdin, ganz ausnehmend Tüchtiges, sie sang mit wohlklingender Stimme, korrekt und nicht ohne Ausdruck. Frl. Liebhart möchten wir gerne loben, ihr Fleiß verdient es ja, — wenn nur ihre Lober es uns nicht so schwer machten. Gegenüber den in jedem Sinne unglaublichen London-Wiener oder Wien-Londoner Reklamen, muß

eine begrenzte Anerkennung verstummen, — wenn auch nur, um das Gleichgewicht wiederherzustellen.

Die Besetzung der kleinen Partien und die gesammte Scenirung in den „Hugenotten“ ist noch immer die bekannte, überaus klägliche.

In der „Jüdin“ gastirte Fr. Leutner-Pescha als Prinzessin Eudora ohne Erfolg. Die gebildete Konzertsängerin scheint sich auf der Bühne nicht heimisch zu fühlen, und weder hat ihre Stimme die Spannkraft, noch ihr Vortrag den feinen Schliff, der zur Darstellung dieser übrigens nicht dankbaren Partie erfordert wird. — Hr. Wachtel dagegen hatte als Eleazar einen glänzenden Abend. Er sang nicht nur mit bekannter Kraft und Ausdauer, sondern auch in gehobener Stimmung, mit schönem Ausdruck.

Carltheater.

12. September: „Großjährig“, von Bauernfeld.

Eine im Einzelnen vielfach lobenswerthe, im Ensemble vortreffliche, in der Mise-en-scène tadellose Aufführung eines Lustspiels aus dem Burgtheater-Repertoir in der Vorstadt! Ein neuer Beweis, daß es wohl ginge, wenn man es nur gehen lassen wollte, daß eine gewisse Kategorie wirksamer Stücke selbst in Konkurrenz mit dem Burgtheater durchzubringen wäre, um so leichter aber ohne Konkurrenz alles das, was die Burg mit Recht oder Unrecht entweder nicht mehr, oder noch nicht, oder überhaupt nicht vorführen will. Wenn nur die Vorstadt-Direktoren es recht verständen, und wenn nur die landläufige Kritik ihrer hergebrachten Abschreckungstheorie mit dem unvermeidlichen „Das Publikum will das nicht“ — entsagte!

Diesmal nun ist der Versuch mit Bauernfeld's „Großjährig“ vollständig geglückt und unser obiges Gesammturtheil dürfte wohl als Ausdruck der allgemeinen Stimmung gelten. Schon das Arrangement der Bühne mußte einen angenehmen Eindruck machen und könnte der Burgtheater-Regie zum Muster dienen, — nicht etwa weil Hr. Treumann hierin Außergewöhnliches leistet, sondern weil er den Anforderungen des Geschmacks und der, wir möchten sagen, technischen Naturwahrheit in gehöriger Weise mit den einfachsten Mitteln Rechnung trägt. Aber auch einstudirt war das Stück mit intelligenter Sorgfalt, der Dialog klappte, daß es eine Freude war und daß alle relativen und absoluten Schwächen in Stück und Darstellung darunter verschwanden. Ueberdies spielte Hr. Ascher den Schmeri so ungemein frisch und wirksam, mit so viel gutmüthiger Laune und richtigem Takt, daß seine Leistung in dieser Rolle unbedingt dem Ur-Schmeri Beckmann's gleichzustellen ist.

Auch die HH. Knaack, Markwordt und Formes, so wie Fr. Miller und Frl. Müller gaben sich nicht ohne Erfolg alle Mühe, sich den ihnen gestellten Aufgaben zu akkomodiren. Keiner und Keine von ihnen störte. Am wenigsten genügte Frl. Müller, weil sie nicht mehr vermag, als die äußerlichen Umrisse einer Rolle mit einer gewissen Sauberkeit zu zeichnen. Hr. Formes, obgleich äußerlich unfertig (seine Bewegungen sind etwas steif, sein Organ ist unentwickelt, er spricht immer in der untersten Lage), zeigt doch eine wohlthuende Neigung zur Natürlichkeit, und dürfte bei weiteren Fortschritten der Direktion des Burgtheaters, welche junger Leute so sehr bedarf, empfohlen werden.

Das Publikum, wie gesagt, war in bester Stimmung und spendete fast jedem einzelnen Darsteller wiederholt warmen Beifall. Es war erstaunlich genug zu sehen, wie zündend die meisten Stellen dieser vormärzlichen Satire wirkten. Das Publikum schien auf einen Abend ganz vergessen zu haben, in welch' beglückend konstitutionellem Zustande es sich befindet. Es schien den Drang nach Freiheit, der das Stück (trotz der komischen Auffassung des Oppositionsmannes) durchzieht, zu begreifen, fast als ob im neuverjüngten Oesterreich, wo selbst ein Schmerl wünschelos verstummen müßte und nur mehr „abzuwarten“ brauchte, — doch noch etwas zu wünschen übrig bliebe?!

An der Wien.

12. September zum ersten Mal: „Ehret die Frauen“, Volkskomödie mit Gesang in 3 Abtheilungen nebst einem Vorspiel von Alois Berla. Musik von Adolf Müller.

G. — Um bei Abfolvirung unserer Recensenten-Pflicht nichts zu überspringen, wird es gut sein, hübsch beim Titel selbst anzufangen. Die Ersetzung der sonst gang und gäben Bezeichnung „Volksstück“ durch „Volkskomödie“ mußte auffallen, und Hr. Berla wird es verzeihlich finden, wenn wir dahinter mehr suchten als eine bloße Variation des Ausdrucks. Es liegt nahe, daß unsere Erwartungen durch den Namen „Komödie“ auf eine ganz besondere Bevorzugung der Komik, und damit auf eine Art Regeneration der Posse der guten alten Zeit gerichtet wurden. Würden wir

in diesen Erwartungen getäuscht, so haben wir es uns vielleicht nur selbst zuzuschreiben, wenn wir hintennach nichts Anderes als den gewöhnlichen Rührbrei fanden, wie ihn schon seit lange der Tag bringt und auch wieder nimmt. Denn ganz abgesehen von der Quantität, war der komische Theil des Stückes in Rücksicht auf die Qualität mindestens in der Minorität, wahrscheinlich nur zur größeren Ehre der Frauen, womit sich der Hr. Verfasser gar nicht genug thun kann. Denn nicht genug daran, daß das halbe Dutzend Lebensverschönerinnen sämmtlich wahre Prachtexemplare von Frauentugend sind, stehen ihnen zur Erhöhung des Effektes eine gleiche Zahl von Männern gegenüber, die entweder für das Zuchthaus oder den Narrenthurm reif oder doch auf dem besten Wege dahin sind. Hr. Berla ist im Irrthum, wenn er glaubt, daß seine Frauengestalten durch die von diesen Männern reflektirte Beleuchtung gewinnen. Der Glanz der Frau Brodelmeyer z. B. wird durch das ihr beigegebene erbärmliche Subjekt von Lackirer gewiß nicht gehoben.

Indem Hr. Berla aber so eifrig für die Ehre der Frauen besorgt war, daß er auf die der Männer ganz vergaß, ist es nur natürlich, daß auch seine eigene Schriftsteller-Ehre etwas in die Brüche kam. Er führt uns ein halb Dutzend Frauen mit den bezüglichen Männern vor, vergißt aber, sie auch in eine einheitliche Handlung zu verflechten, oder sie auch nur in Beziehung zu setzen, so daß eigentlich fast so viele Stücke als Ehepaare neben einander herlaufen, ohne daß eines sich als Haupthandlung manifestirte. Nicht viel besser steht es mit der Charakteristik der beiden Männer, die als Schwiegervater und -Sohn einander gegenüberstehen, und die zur größeren Ehre der Frauen etwas auf die Köpfe gestellt sind.

Bezüglich der Darstellung sind in erster Reihe die Damen Gallmeyer und Klimetsch zu nennen. Erstere führte ihre Rolle, die in diametralem Gegensatze zu ihrem gewöhnlichen Darstellungsbereiche steht, mit möglichst viel Zurückhaltung und Anstand durch und erntete durch ihren Kouplet-vortrag wieder reichen Applaus; letztere entfaltete im zweiten Theile ihrer Rolle eine anmuthende Natürlichkeit und Wärme. Frl. Herzog mäßigte sich in seltener Weise und die HH. Friese und Blasel spielten mit Fleiß und Eifer. Hrn. Liebold wollte es nicht gelingen, aus seinem halsstörrigen Papa ein Gebilde zu gestalten. Er war durchgängig matt und farblos.

Thaliatheater.

13. September zum ersten Male: „Novara". Bilder aus dem italienischen Feldzuge von 1849, mit Gesang, Tanz, Schlachtentableaux ꝛc., in 3 Abtheilungen und einem Vorspiele nach einem französischen Sujet frei von Therese Megerle. Musik von Hopp.

G. — Zur Abwechslung ein Ausstattungsstück, und ein patriotisches dazu, da wieder einmal der erste italienische Krieg herhalten mußte, wie etwa der zweite in einigen ähnlichen Pariser Produkten der letzten Zeit. Fr. Megerle war aber diesmal nicht so genügsam, alles Verdienst der Ausstattung zu überlassen und zu dieser bloß einige erläuternde Textscenen zu liefern. Sie raffte sich auf und schrieb wirklich ein Stück mit einer gut angelegten und gegliederten Handlung. Um die Verwicklung interessant zu machen und die Spannung stetig zu erhöhen, geht's freilich nicht ohne einige Kunstgriffe und Theatereffekte ab, aber man wird damit wieder durch eine sich möglichst an Wahrheit und Wahrscheinlichkeit anlehnende Entwickelung versöhnt. Schade, daß die komischen Beigaben unter aller Kritik sind und höchstens in einer Affenkomödie am Platze wären. Die Ausstattung war selbstverständlich eine rein kriegerische. Den meisten Effekt machten darunter zwei Tableaux: eine Revüe und eine Schlacht, denen beiden etwas leidlicher gemalte Pferde recht zustatten gekommen wären. Die Kostüme waren ganz anständig. — Hrn. Hopp's Musik bot eine recht anmuthende Verflechtung beliebter Soldaten-Melodien.

Unter den Darstellenden zog die meiste Aufmerksamkeit Hr. Weiß auf sich durch die treue Nachahmung Radetzky's in der Maske und durch die energische Abfertigung des Armeelieferanten und der Deputation der Stadt Brescia. An dem guten Zusammenspiel betheiligten sich sonst noch die Damen Grün, Stengel, Storch, die HH. Leuchert, Conradi, Herburger, Jungwirth, Köck, Neumann, Reichmann.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Christine". Große romantische Oper in drei Aufzügen von Johann Janotyckh v. Adlerstein. Wien, 1862, Selbstverlag des Verfassers.

⁂ Ein Textbuch zur Besprechung, — eine seltene, wenn auch nicht eben reizende Aufgabe für den Referenten. Ein gutes Textbuch wäre freilich, bei dem herrschenden Mangel an derlei Waare, eine ermünschte Gabe; in Anbetracht dessen sei uns der Versuch willkommen.

Wir bekennen dan dornhereein, daß wir an ein Textbuch keine großen Anforderungen stellen, man müßte nur den elementaren Anspruch, daß Inhalt und Ausführung dem gesunden Menschenverstande nicht zuwiderlaufe, als ein überstrenges Verlangen ausgeben, unter dem Vorwande, daß wenige der bekannten Libretti, selbst jener, die von berühmter Musik getragen werden, diesen Anfarderungen genügen. Allerdings sind wir dem eigentlichen Opernunsinn gegenüber streng, denn wir wollen, daß die Sache einen Sinn habe. Dagegen hallen wie mit ästhetischen Anfardeerungen sehr an uns. Wir tragen kein Verlangen nach einer sagenannten „Dichtung“, — wir wünschen lediglich eine Grundlage für den Komponisten, einen Kanevas, einen Slaff, nur mit den nothwendigsten Kontauecen versehen, welche die Musik geistig zu erfüllen, farbenreich zu beleben hat.

Diese Anforderungen sind gewiß bescheiden genug; sie sind es aber mit Absicht, weil wir der Meinung sind, daß Alles, was der Textverfasser (den wir auch absichtlich keinen Dichter nennen) mehr thut, entweder unnütz odee geradezu vom Uebel ist, d. h. entweder unter dem Einflusse der Musik verschwindet, oder dem musikalischen Theil der Arbeit schadet, indem es ihn erschwert. Das ist eben eine Ansichts- und Prinzipiensache. Bei der Opee betrachten wie (im Gegensatz zue Wagner'schen Richtung) die Musik als Hauptsache, den Text als einen nathwendigen, aber nathwendig unlergeordneten Faktar.

Dies festgesetzt, und Hrn. Janotycky's Textbuch durchgelesen, können wir sagen, daß selbiges den besagten Anfardeerungen zum größten Theil entspricht. Der Stoff, im ramantischen Genre, ist nicht uninteeessant, einfach angelegt, bühnengerecht eingetheilt, die Verse ziemlich fließend, die Situalionen wiekjam gesteigert, — der erwähnte Opernunsinn glücklich vermieden. Am schwächsten wäee die Chaeakteristik der einzelnen Peesonen zu nennen, wenn es sich um eine Dichtung handelte. Ein Textbuch leistet aber mit der Skizzirung dan Stimmungen und Gefühlsregungen Hinlängliches. Die „Charakteristik der Personen“, die der Verfasser beigibt, sagt uns eigentlich nur, was der Beefasfee sich dabei gedacht, nicht was er wirklich geschaffen hat.

Noch müssen wir der „Einleitung“ gedenken, in welcher nebst der Geschichte früherer vom Hrn. Janatycky verfaßter oder bearbeiteter Textbücher („Benjawsky“, „Ilka“) die Grundsätze angegeben sind, die den Verfasser bei Verfertigung der „Christine“ geleitet haben. Hierübee scheint uns zweierlei zu bemerken nöthig. Wir stimmen dem Verfasser bei, wenn er gegen politische und sonstige Gelegenheits-Texte eifert, wenn er gegen den Mißbrauch, einer schon fertigen Musik irgend ein Textbuch zu unterlegen, protestirt, wenn ee überhaupt gegen jenen spezifischen Opeanunfinn seine Stimme erhebt. Dagegen scheint er uns im Unrecht, wenn er in seinem neuesten Textbuch den Komponisten durch Vorschriften einengt, die entweder überflüssig sind, oder die kein Musikee von Talent sich gefallen läßt. Wenn der Komponist Verständniß hat für sinngemäßen musikalischen Ausdruck, so wird ee sich mit Recht wenig daran kehren, daß im Textbuche „die betreffenden Stellen“ bezeichnet sind, „wa es die Situation der Handlung, oder der steigende Affekt zulassen, einzelne Strophen oder Verse zu repetiren“, — oder „wo mehrere Stimmen plötzlich einzufallen haben“. — Der Verfasser setzt sich überhaupt gar auffallend auf's hohe Pferd, wenn er farlwährend von seiner „Dichtung“ spricht, wenn ee „nichts mehr hinzuzethun, nichts hinweggenammen“ wissen will, wenn er glaubt, „die Worte so gewählt, die wechselnden Situationen der handelnden Personen so gezeichnet zu haben, daß der Komponist bei gehöriger Vorbildung und einem richtigen Auffassungsvermögen nicht lange im Unklaren bleiben kann, welche musikalische Ausdrucksweise er den verschiedenen Charakteren bei jedem eintretenden Wechsel der Empfindung und des Affektes zu geben habe“, — wenn ee, „um den Kampanisten desto sicherer zum vollen Verständnisse der Dichtung (!!) und zur richtigen Auffassung u. s. w. zu vermögen“ — es nöthig findet, nicht nur die erwähnte „Charakteristik“, sondern „im Textbuch selbst den zu wählenden Charakter der Musik, sawie die Vartragsweise der einzelnen Gesangspieeen“ anzugeben. Unter solchen Umständen und bei solchen selbsteigenen Ansichten über seine „Dichtung“, hätte sich der Verfasser schon herablassen sollen — als Wagner II. — sein Textbuch genau nach den erwähnten Andeutungen selbst in Musik zu setzen.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Sommernachtstraum“. Debüts. Käneefeee. Berg's „Zwölf Uhr“. Andeee Raritälen.) Es war sicherlich kein glücklicher Gedanke, Shakespeare's „Sommernachtstraum“ vom Schauspielhause in's große Opernhaus zu verlegen, wa bei ungenügender Besetzung und Darstellung vollends dies duftige Elfen- und Traumgedicht verloren ging. Auch den Rüpelscenen, obgleich sie Gelächter erregten, mangelte ein phantastischer Humor, der hier unerläßlich ist. Das Publikum hielt sich an Mendelssahn's ganz vortrefflich ausgeführte Musik. In der „Kamädie der Irrungen“ spielte als neues Mitglied ein Hr. Schwing (Antiphalus und Ephesus), an dem sich eine gewisse Bretteefsicherheit bemerkbar machte. In den „Hugenatten“ mußte für den unpäßlichen Hrn. Faemes plötzlich Hr. Palenz vom Krall'schen Theater den Raoul ahne Prabe übernehmen, um die Vorstellung zu ermöglichen. — Die Wilhelmstadt erinnerte an Theadar Köener's fünfzigjährigen Todestag durch einen Pralag und durch ein von Papst gedichtetes Vorspiel: „An Körner's Grabe“. Das k. Schauspielhaus war an diesem Tage geschlossen und die übrigen Bühnen schwelgten bei „Starkem Tabak“ und „Bruder Liederlich“. Der zum ersten Male gegebenen Posse von Berg: „Zwölf Uhr“, oder „Was sich der Molkeumarkt erzählt“, hat gleich am ersten Abend die letzte Stunde geschlagen. Bei Meysel erinnert uns Frl. Ottilie Genée wieder durch ihr zu stark gepfeffertes Spiel an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Neu: „Die Schwätzerin“; „Kolichonetts au bal de l'opéra“. Bei Callenbach: „Der Triumph dee Posse“. In der Vorstadt: „Flarette“, oder „Eine Perle aus dem Bürgerstande“.

—y— **München.** („Eglantine“.) Rochdem die hiesige Bühne in den beiden ersten Monaten des neuen Theaterjahres den durch die internationale Kunstausstellung und das bayerische Schützenfest herbeigelockten Sommergästen außer der Wiederinscenesetzung von Roupach's „Schleichhändlern“, der Vorführung des Langer'schen Gelegenheitsstückes: „Zum Juristentag“, und dem Gastspiel des Frl. Röckel als Prezioſa und Polyxena und des Frl. Deinet als Lady Harriet Durham, Königin der Nacht und Anno in der „Weißen Frau“ kein vom hergebrachten Speisezettel abweichendes Gericht geboten, producirte ſie ſich am 9. September zum ersten Mal wieder mit einer beachtungswerthen Novität, nämlich mit Mautner's „Eglantine“. Daß ſich die Direktion zur Berücksichtigung dieſes Stückes entſchloſſen, kann nur gebilligt werden. Es verdient eine ſolche ſchon wegen des Beifalls, den es an andern Orten gefunden, und hat auch alls eine in mehrfacher Beziehung geſchickt angelegte Bühnenorbeit darauf Anſpruch. Einen wirklich durchſchlagenden Erfolg hat die erſte Aufführung deſſelben hier allerdings nicht gehabt; die Beifallsſpenden am Schluß der drei letzten Akte wurden mehr mit Zurückhaltung als Enthuſiasmus gezollt; aber unverkennbar war, daß ſich das Publikum in nicht geringem Grade durch die Handlung intereſſiren und feſſeln ließ, beſonders in den beiden mittleren Akten, während ſich die Theilnahme im erſten Akt etwas ſpät einſtellte und im letzten allzufrüh wieder zerſplitterte. Wir müſſen uns dieſem Urtheil des Publikums im Allgemeinen anſchließen. Was an dem Stücke gut und wirkſam iſt, konzentrirt ſich faſt gänzlich auf den zweiten und dritten Akt. Im erſten erſcheinen die Auftritte zwiſchen dem Theaterarzt Zelter und Fr. Schwalbe einerſeits und Hrn. v. Roden und Eglantine andererſeits geradezu ſchleppend und für die Einführung in die Fabel zu inhaltsarm, ols daß die etwas verbrauchte Komik der Frau Schwalbe und die noch nicht in's Klare geſetzten Leidensäußerungen Eglantinen's dafür zu entſchädigen vermöchten. Erſt in der Scene zwiſchen Eglantine und dem Grafen wird ein wirkliches Intereſſe angeregt, aber zu einem höheren Wärmegrade vermag ſich dasſelbe gleichwohl nicht zu ſteigern, weil man ſofort durchſchaut, daß ſich die beiden Leute ohne jede gegründete Veranlaſſung quälen, und ſchlechterdings nicht begreift, warum ſie ſich nicht über das zwiſchen ihnen waltende Mißverſtändniß verſtändigen. Ein derartiges Blindekuhſpiel löst ſich wohl zur Erzielung komiſcher, aber nicht zur Motivirung pathetiſcher Konflikte benutzen. Hierin ſcheint uns der Kardinalfehler des Stückes zu liegen; denn der ganze Bau deſſelben erſcheint danach wie ein auf morſcher Baſis ruhender. Abgeſehen davon erweiſen ſich die zunächſt darauf gegründeten Verwicklungen im Houſe der Fürſtin als recht pikant, ſpannend und voll dramatiſchen Lebens, und auch die inneren Konflikte Eglantinen's im dritten Akt ſind zu mehreren recht wirkſamen Situationen ausgebeutet. Der Verfaſſer beweiſt hier, daß er die Franzoſen mit Erfolg ſtudirt hat, beſonders in der Scene zwiſchen Roden und der Fürſtin; daneben freilich entſchlüpfen ihm auch ſeltſame Verſtöße gegen die einfachſten dramatiſchen Geſetze, die um ſo mehr beleidigen, ols die Unbeholfenheiten der Mache nicht in der Tiefe der Konzeption ihren Grund haben. Noch mehr tritt dies im vierten Akt hervor. Zwar kommt hier die eigentliche Idee des Stückes zu Tage und dieſe iſt von der Art, daß ſie eines deutſchen Dichters vollkommen würdig wäre. Aber die Mittel, durch welche dieſe Idee in Scene geſetzt wird, erſcheinen in hohem Grade dürftig und oberflächlich und ſind ſchlechterdings nicht im Stande, uns an dieſelbe glauben zu mochen, geſchweige für dieſelbe zu erwärmen. Von einer Kunſt oder auch nur einer Kunſtliebe, wie ſie ſein muß, wenn ſie dem Herzen für das verlorne Liebes- und Lebensglück Erſatz bieten ſoll, iſt ja mit Ausnahme einiger banalen Tiraden auch nicht die geringſte Spur zu entdecken. — Die Darſtellung hölte der Charakterzeichnung des Dichters in mehreren Partien wohl noch mehr zu Hilfe kommen können; übrigens war ſie im Ganzen eine gelungene zu nennen. Eglantine war durch Fr. Stroßmonn trefflich vertreten. Den Ton der Stimme zwar hätte man an manchen Stellen etwas reicher, den Ausdruck des inneren Konflikts noch energiſcher gewünſcht; um ſo anziehender und feſſelnder wirkte aber die Idealität ihrer Erſcheinung. Nächſt ihr verdienen beſonders Fr. Konſtanze Dahn als Fürſtin, Fr. Dahn-Hausmann als Klariſſe und Hr. Herz als Herr v. Roden hervorgehoben zu werden. Eine bedeutende vis comica entfaltete Hr. Chriſten als Theaterogent; aber die Ueberflüſſigkeit dieſer Perſon für das Ganze trot doburch nur noch mehr hervor.

l. **Stuttgart.** (Frl. Hutter. Novitäten.) Die in meinem letzten Saiſonberichte (Nr. 31 d. Bl.) ols bedroht geſchilderte Stellung unſerer jungen Liebhaberin und Heldin, Frl. Hutter, hot eine über Erwarten ſchnelle Wendung in dem erwähnten Sinne genommen. Die junge Dome, durch das ganze Jahr ihres Engagements in nur ſechs Rollen beſchäftigt, und ohne Ausſicht, das klaſſiſche Repertoir, mit dem ſie begonnen, feſtzuhalten, iſt um einen achtmonatlichen Urlaub eingekommen, der, wie es ſcheint, ihrer Ausbildung auf einer kleineren Bühne gewidmet werden ſollte. Dieſer Urlaub iſt ihr jedoch verweigert worden, während man der Löſung ihres Kontraktverhöltniſſes kein Hinderniß in den Weg ſtellt, ſo daß dieſe Löſung nur noch von einem Neuengagement, für welches Provinzialtheater in Ausſicht genommen worden ſind, abhängig erſcheint. Frl. Hutter hat Stuttgart bereits verlaſſen und ſich nach ihrer Vaterſtadt zurückbegeben. — Als Novitäten, welche für dieſe Saiſon in Ausſicht genommen ſind, werden genannt: in erſter Linie die neue Tragödie von Fiſcher: „Friedrich II.“, welche von dem Intendanten nicht nur zur ſofortigen Dorſtellung, ſondern auch in ſo überaus ſchmeichelhaften Ausdrücken angenommen wurde, daß die Erwortungen auf's Höchſte geſpannt werden — eine Stimmung, welche von den hieſigen Blättern durch überaus hochſchätzende, ja alle Schalten abſprechende Kritiken dieſes Dromas nicht wenig begünſtigt wird; ſodann die Poſſe „Ein großer Redner“ und das Schauſpiel „Herzog Hiob“, überſetzt von Graf Zeplin hierſelbſt, und, wie man hört, durch Uebertragung der Scene in ſchwäbiſche Verhältniſſe mit zweifelhafter Wirkſamkeit geändert.

Kleine Chronik.

Ein theoretisches Werk über Schauspielkunst ist unter dem Titel: „Talent und Schule in der Darstellung dramatischer Kunst“ von Oskar Guttmann, erschienen, der am Mannheimer Hoftheater engagirt ist und schon früher über „Gymnastik der Stimme“ geschrieben hat.

Eine Geschichte des Nürnberger Theaters von 1612 bis 1863, nebst einem Anhang über das Theater in Fürth, ist soeben erschienen. Verfasser ist der Schauspieler E. Hyfel.

Eine Sammlung von alten Klavierwerken wird jetzt in Paris von A. Méreaux herausgegeben. Die Sammlung enthält Kompositionen von Frescobaldi, Chambonnière, L. Couperin, Purell, F. Couperin, J. S. Bach, Händel, B. Marcello, D. Scarlatti, Rameau, Teleman, Porpora, Schröter, Em. Bach, Martini, Friedemann Bach, Paradisi, Schobert, Eckard, J. Chr. Bach, J. Haydn, Mozart, Kirnberger, Kozeluch, Richter, Dussek, Steibelt, Hullmandel und Cramer.

Eine Geschichte der italienischen Oper. Die kaiserliche Bibliothek in Paris hat ein aus 7—8000 Blättern bestehendes Manuskript eines Italieners angekauft, welches die Geschichte und Biographie der italienischen Oper von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart behandelt.

Karoline Lindner †. In Frankfurt a. M. wurde am 14. d. M. Karoline Lindner begraben, deren Name mit der Blüthe des deutschen Schauspiels seit mehreren Decennien zusammenhängt. Sie trat bereits vor mehreren Jahren, im Besitze voller geistiger und körperlicher Kraft und der allgemeinen Achtung, von der Bühne zurück, und erlag jetzt in ihrem 66. Lebensjahre einem längeren Leiden.

Marschner's hinterlassene Oper: „Sangeskönig Hiarne oder das Tyrfingschwert“, welche auch im Wiener Opernthearer zur Aufführung kommen soll, ging am 13. d. M. zum erstenmale auf dem Frankfurter Stadttheater über die Bretter und fand beifällige Aufnahme. Es war dies zugleich die erste Aufführung in Deutschland.

Die geistlichen Behörden in Köln beabsichtigen allen Ernstes, wie die „Signale“ berichten, die Betheiligung von Frauen an den musikalischen Hochämtern zu verbieten. Doch hofft man wenigstens beim Dombaufeste eine Ausnahme zu erwirken.

In Paris ist das Odéon-Theater mit zwei wenig anziehenden Novitäten: „La fille de Dancourt“ und „Les ouvrières de Qualité“ wieder eröffnet worden. Im Palais-Royal neu: „Les Diables roses.“

Das Debüt des Frl. Tietjens an der Pariser großen Oper (sie sang vier Mal die Valentine in den „Hugenotten“) scheint keinen durchgreifenden Erfolg erzielt zu haben. Wenigstens ist dies verschiedenen französischen, deutschen und englischen Journalstimmen zu entnehmen. Diese Strenge des Pariser Publikums scheint uns übrigens, angesichts der gerade an der dortigen großen Oper herrschenden Primadonnen-Noth, kaum gerechtfertigt.

Neue Dramen. „Olympias“ nennt sich ein fünfaktiges geschichtliches Trauerspiel vom österreichischen Oberlieutenant Friedrich Marx, welches die gleichnamige Mutter Alexanders des Großen nach dessen Tod im Kampf mit Kassander behandelt. Weilen soll ein Drama „Geld und Adel“ geschrieben haben. Von Alfred Königsberg, dem Verfasser des in d. Bl. besprochenen Stückes „Deutsche Kämpfe“, steht für die nächste Zeit ein neues fünfaktiges Trauerspiel „Manlius“ in Aussicht.

Lokales.

Die erste Aufführung von Shakespeare's „Richard II.“ im Burgtheater wird nächsten Donnerstag stattfinden.

Nebst dem Rücktritt der HH. Anschütz und Fichtner, sollen, wie der „Zwischen-Akt“ meldet, auch „andere Pensionirungen“ im Burgtheater vorbereitet werden.

Hr. Rokitansky hat vorgestern als vierte Gastrolle den Bertram gesungen. Seine matte Durchführung dieser Partie wird einer Indisposition zugeschrieben. Die ganze „Robert“-Vorstellung war übrigens eine der kläglichsten, die wir je am Hofoperntheater gesehen.

Mehrere Gastspiele im Operntheater sollen in naher Aussicht stehen, vorerst das wiederholte des Hrn. Krön aus Prag für Bufopartien, in welchem Fach sich auch der berühmte Baritonist Pischek, der eben in Stuttgart pensionirt wurde, bei uns versuchen soll. Im November kommt nun doch Hr. Schnorr nach Wien, im Dezember Hr. Sontheim. — An Damen erwartet man zunächst ein Gastspiel von Fr. Kapp-Young. Auch Frl. Schwarzbach, früher am hiesigen Operntheater engagirt, jetzt k. bairische Opernsängerin, weilt gegenwärtig, wie man zu sagen pflegt, „in unseren Mauern“, — ob zum Behufe eines Gastspiels, wird die Folge lehren.

Die Wiener Singakademie beginnt ihre wöchentlichen Uebungen Montag den 28. September im Musikvereinssaale. An den vier Konzerten dieser Gesellschaft sollen zur Aufführung kommen: „Weihnachts-Oratorium“ und Kantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“ von Bach, „Reis und Galathea“, Pastorale von Händel, „Requiem für Mignon“ und „Des Sängers Fluch“, von Schumann, ferner eine Anzahl Vokalchöre von Gabrieli, Schütz, Cesard u. a. — Dirigent ist bekanntlich der neugewählte Chormeister J. Brahms. Wir betonen abschlüglich das Wort „neugewählt“, gegenüber der offiziellen „Einladung“ der Singakademie, in welcher es heißt: „Es ist dem Komité gelungen, einer der ersten Kunst-Celebritäten, Hrn. Johannes Brahms, als Chormeister der Wiener Singakademie zu gewinnen“. Diese Behauptung ist unrichtig, indem Hr. Brahms bekanntlich trotz dem Komité, welches einen andern Kandidaten vorgeschlagen und wärmstens befürwortet hatte, von der Generalversammlung gewählt worden ist. — Graf Kuefstein, in vorigen Winter Vorstand der Singakademie, ist von diesem Posten zurückgetreten. Als Vorstand-Stellvertreter fungirt Hr. Dr. Egger.

Briefkasten. 13. — 19. September: L in Stuttgart: Bereits beantwortet. — K. W. in Brünn: Benützt. — Arved hier: In dieser Nummer erledigt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 39. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 27. September 1863.

Jeden **Sonntag** erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ erscheint **monatlich** eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung 1 fl. oder 20 Ngr. — Vierteljahrspreis **beider Blätter zusammen**: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Thlr. — Redaction und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Eine Prophetie in Aeschylos' „Prometheus“. — Zur Charakteristik des Burgtheaters. I. Das weibliche Personal. (Fortsetzung.) — J. Korzeniowski †. — Musikalische Literatur (Em. Bach). — Das Königsberger Theater. — Prager Konzertbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Gastspiel, „Richard II.“), An der Wien („Ein geadelter Kaufmann“). — Kleine Chronik. — Lokales.

Eine Prophetie in Aeschylos' Prometheus.

Gewürdigt von **H. Th. Rötscher.**

Dichterische Prophezeiungen sind überhaupt mißlicher Natur. In der Regel verkündigen sie Dinge, welche bereits in Erfüllung gegangen sind zu der Zeit, als der Prophet sie ausgesprochen hat. Da will denn allerdings die Prophezeiung nicht viel sagen. Wenn man dagegen im „Prometheus“ des Aeschylos, Vers 925 u. ff., eine Verkündigung liest, welche auf Etwas hinausdeutet, was erst nach Jahrthunderten in's Leben getreten ist, so kann man sich des Erstaunens nicht erwehren.

Die großartige Stelle, auf welche wir hindeuten, lautet wörtlich also:

„Solch' einen Kämpfer wird er (Zeus) schon sich durch sich selbst
In's Leben rufen, einen Helden wunderbar,
Der eine Flamme, mächt'ger als der Blitz, entdeckt,
Und ein Gekrach, das stärker als der Donner rollt,
Und der den meerumrauschten, erderschütternden
Dreizack, den Wurfspeer, den Poseidon führt, zerbricht“.

Es kann uns natürlich nicht einfallen, dies prophetische Wort des Aeschylos so aufzufassen und zu deuten, als ob dem Geiste des Dichters schon der elektrische Funke oder der Donner der Kanonen oder endlich das Schraubenschiff in der Anschauung lebendig gewesen wäre. In entwickelter Form hat der große Dichter auf keinen Fall diese Erscheinungen vor Augen gehabt, welche in einer so viel spätern Zeit erst in's Leben gerufen wurden. Aber Niemand wird leugnen, daß Aeschylos in dieser Prophetie jene Erscheinungen, durch welche das Wort des Dichters vollständig in Erfüllung gegangen ist, verkündigt habe. Man wird, sagen wir, weder behaupten können, daß Aeschylos die konkreten Erscheinungen des elektrischen Funkens, des Kanonendonners und des Schraubenschiffs wirklich in dieser Gestalt schon vor Augen gehabt, noch leugnen dürfen, daß dem Dichter der ungeheure Fortschritt geistig vorgeschwebt habe, welcher durch diese Erscheinungen herbeigeführt worden ist; und dadurch gerade hat sich Aeschylos in dieser Stelle das Denkmal eines wahrhaften Sehers gesetzt, ein Denkmal, worauf man zur Verherrlichung des Dichters nicht bestimmt genug hinweisen kann. In großen Dichtern ist der Geist lebendig. Es lebt Etwas in ihnen, was sie antreibt, prophetisch dasjenige als unfehlbar eintretend zu verkündigen, was spätere Zeiten verwirklichen, weil es innerlich nothwendig ist. In einer Prophetie, wie der hier ausgesprochenen, liegt etwas wahrhaft Göttliches, insofern darin Zeit und Raum thatsächlich übersprungen und überwunden erscheinen.

Uebrigens steht das Wort des Aeschylos im Alterthum nicht einsam da, sondern wird durch ein anderes großes Dichterwort noch mächtig gestützt. Im Pindar, Isthm. VIII, 72 u. ff., heißt es in ähnlichem Sinne:

„Denn die weissagende Themis sprach: es sei vom Verhängniß bestimmt, daß die Meergöttin, mit Zeus oder seinem Bruder sich begattend, einen Sohn gebären solle, der, mächtiger als der Vater, eine gewaltigere Waffe schwingen werde als der Blitz und der bis dahin unwiderstehliche Dreizack“.

Mit Recht ferner hat Voltaire an die berühmte Stelle der Medea des Seneca, welche also lautet:

„Späten Geschlechtern wird kommen die Zeit, wo der Ocean lösen wird jede Umzäunung; wo der unermeßliche Erdball sich auftut, und ein neuer Tiphys Wellen entdeckt, die Niemand geahnt. Thule bleibt nimmer die Markung der Erde, —“

ihre tiefsinnige Bedeutung anerkennend, die Bemerkung angeknüpft, daß man wahrlich mit Recht im Alterthum Prophet und Dichter mit demselben Ausdruck „Vates“ bezeichnet habe, indem er sagt:

„Il suffirait de ces deux exemples pour prouver, que les poëtes méritent en effet le nom de prophète, „vates“.

Nur der beschränkte Geist des Leugners wird sich dagegen sträuben können, daß in allen diesen großen Zeugnissen Beweise einer Geisteshelle vor uns liegen, wie sie den größten Menschen nur in geweihten Augenblicken entstehen, welche daher auch als Zeugnisse geistiger Größe und geistiger Freiheit der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. *)

Zur Charakteristik des Burgtheaters,

seiner darstellenden Kräfte und seiner Leitung.

I.

Das weibliche Personal.

(Fortsetzung.) **)

Christine Hebbel, geb. Enghaus.

(Erste Gastrolle am 2. April 1839: Eugenie in „Die Geschwister“; erstes Debüt am 6. August 1840: Griseldis.)

7. — Karl Gutzkow in seinen „Wiener Eindrücken (1845) schildert Olle. Enghaus folgendermaßen: „Olle. Enghaus hat Mühe, ihre heroische Gestalt und ihr reiches Organ in dies kleine Echo einzuzwingen. Sie spielt zu oft mit unterdrücktem Erguß ihres etwas amazonenhaften Wesens. Sie besitzt mehr Feuer, als sie zeigt, mehr kolossale Wirkung, als den Rollen, für die sie verwandt wird, innewohnt. Sie würde sich auf dem Theater an der Wien prächtiger entwickelt haben. Ihre Hauptfehler, Monotonie des Vortrags und Antheillosigkeit in stummen Momenten, wo sie sogar durch ihre Arme in Verlegenheit gesetzt wird, hindern nicht, daß sie in der Hauptsache eine überaus brave und vom Publikum sehr geschätzte Darstellerin ist. Sie empfindet, was sie spielt, und das erhöht die Achtung, die sie verdient“.

So lautete vor achtzehn Jahren das Urtheil eines Mannes, dessen geistvolle Schilderung der damaligen Wiener Zustände und speziell der Burgschauspieler manchen richtigen Einblick in die Verhältnisse mit theilweise ungerechter, etwas zu leicht hingeworfener Verurtheilung der Personen vermengte. Im obigen Falle scheint uns Gutzkow richtig geurtheilt zu haben, ohne gerade Alles damit gesagt zu haben, was über die betreffende Schauspielerin zu sagen ist. Auch wir möchten übrigens zuvörderst darauf Nachdruck legen, daß Fr. Hebbel anderswo sich vielleicht entschiedener schauspielerisch entwickelt hätte, als am Burgtheater, wo ihre Vorzüge nicht immer den nöthigen Raum zur vollen Entfaltung fanden, während ihre Fehler ihr nicht gestatteten, in den ihr zugewiesenen Grenzen sich dem Burgtheater-Ensemble vollständig zu assimiliren.

Fr. Hebbel-Enghaus wird und muß, mehr als manche andere Schauspielerin, verschiedenartig beurtheilt werden, je nach der Zeit und nach den Rollen, die man als Ausgangspunkte des Urtheils annimmt. Wir unterscheiden absichtlich zwischen Frl. Enghaus, der jungen Heldenspielerin, die 1840 nach Wien kam, und Fr. Hebbel, der Heldin in den Stücken ihres Mannes, zwischen Frl. Enghaus, resp. Fr. Hebbel, wie sie mitunter hätte beschäftigt werden können, und Frl. Enghaus, resp. Fr. Hebbel, wie sie beschäftigt worden ist und es noch wird.

Als Frl. Enghaus an die Burg kam, erweckte sie große Hoffnungen auf die Entwicklung eines bedeutenden tragischen Talentes. Eine jener Gestalten, die man gern „imponirend“ nennt, ein sogenanntes „Kraftorgan“, Feuer und Verständniß mehr als genügend, — dagegen freilich keine Modulation der Stimme, kein anmuthig wechselnder Ausdruck der Gesichtszüge, eine

*) Ohne uns in die Erörterung der tiefgreifenden Frage, welche der geehrte Hr. Verfasser in obiger Mittheilung anregt, einlassen zu können, bemerken wir nur, daß auch andere Neuere dieser divinatorischen Seite des menschlichen Geistes eingehende Beachtung haben angedeihen lassen, vornehmlich E. v. Lasaulx in seiner Abhandlung: „Die prophetische Kraft der menschlichen Seele in Dichtern und Denkern“. München, Cotta. 1858. 4. A. d. R.

**) Siehe Nr. 34, S. 529 und Nr. 36, S. 562.

Aussprache, herb und hart bis zum fehlerhaften Verwechseln des e und ae und des g und ch, eine Geberde, die in ihrer „amazonenhaften“ Wucht nur für heroische Mannweiber ganz geeignet schien.

Mit solchen Eigenschaften war Frl. Enghaus zu jener Zeit offenbar zur Ausfüllung des tragisch-heroischen Heidenfachs berufen. Dieses Fach war aber durch die in vieler Hinsicht bevorzugte Stellung der Fr. Rettich jedem neuen Mitgliede fast gänzlich verschlossen, und die älteren Rollen darunter blieben es auch später, als Fr. Rettich sich ihnen ebenfalls mehr ausschließlich zuwandte, während die jüngeren tragischen Liebhaberinnen-Rollen dem gerade damals erblühenden Talente der jungen Auguste Anschütz (jetzt Fr. Koberwein) mühelos anheimfielen. Frl. Enghaus hatte daher von Anfang an eine theilweise sehr mißliche Stellung, sie konnte ihr Talent nur in beschränktem Maße erproben, sie konnte es nicht an jenen Aufgaben heranbilden, die ihrem Naturell am nächsten lagen. Die bedeutendsten neuen Rollen, die ihr in den ersten vierziger Jahren zugetheilt wurden, waren Eugenie im „Fabrikanten“ und Julie in Gutzkow's „Werner“, also Aufgaben des modernen Dramas, die sie allerdings mit sehr würdiger Haltung, mit großer Mäßigung und mit wirksam gedämpftem Feuer durchführte. Die Frau v. Laroche in Bauernfeld's „Deutschen Krieger“ (1844) lag ihrem Naturell um Vieles näher und hatte denn auch den wirksamsten Erfolg. Die einzige neue tragische Aufgabe, die Titelrolle in Ponsard's von Seidl übersetzter „Lukretia“, traf ein Stück, welches lediglich momentan interessirte, ohne sich auf dem Repertoir zu erhalten. Im älteren klassischen Repertoir gab Fr. Hebbel-Enghaus, abgesehen von dem, was sie als Gastin gespielt hatte, Anfangs fast nur die Schiller'sche Maria, später die Milford und Eboli. Auch die Chriemhild in Raupach's „Nibelungenhort“ wurde von ihr gespielt, ein Umstand, dessen Friedrich Hebbel in der Zueignung seiner Trilogie an seine Gattin bedeutungsvoll gedenkt. Aus diesen Repertoir-Daten ist zu ersehen, daß es Fr. Hebbel nicht so sehr an materiellem Raum gebrach, wo ihre Persönlichkeit sich zu großartigen Wirkungen hätte erheben können (die Raumverhältnisse des Burgtheaters haben eine Sophie Schröder in ihrem Wirken, so viel wir wissen, nicht beengt), als an Raum im Repertoir nach der heroischen Richtung hin. Rollen von wild überschäumender Kraft oder von feierlichem Charakter und großartigen Dimensionen, eine Medea vor allen, eine Lady Macbeth, aber auch eine Sappho, eine Fürstin von Messina hat sie nie zu spielen bekommen. Ob an solchen Aufgaben ihre Kraft geläutert, ihre Ausdrucksweise farbenreicher geworden wäre, Wort und Geberde sich dem Schönheitsbegriffe genähert hätte? Eine Anzahl Versuche hätte es jedenfalls gelohnt und keinesfalls waren die Leistungen der privilegirten Darstellerin jener Rollen, bei allem künstlerischen Glanze, so vollkommener Art, daß sie von vorneherein jede Konkurrenz-Möglichkeit ausgeschlossen hätten.

Daß Fr. Hebbel zu bedeutenderen Wirkungen befähigt war, bewiesen ihre Leistungen in den Stücken ihres Mannes, — Judith, Genofeva, Marianne, Klara — und hätte auch ihre Brunhild bewiesen, wenn hier nicht die Jahre ihr gebieterisches „zu spät“ entgegengestellt hätten. Brunhild sollte Fr. Hebbel je eher je lieber abgeben, darüber kann es kaum zwei Meinungen geben. Dagegen werden sich alle Stimmen bereitwillig vereinen, um der Erinnerung an ihre Judith das Wort höchster Anerkennung zu widmen. Hier hatte sich die Schauspielerin vollständig in ihre Aufgabe hineingelebt. Kostüme und Haltung, das entschiedene Auftreten und die gebieterische Geberde, die gehobene Stimmung und die begeistert aufflammende Rede, — es waren Momente von packender Gewalt, dabei ein Ganzes von tiefer Bedeutung, die der Künstlerin immanenten Fehler fast ganz verdeckt durch die Macht der glühenden Hingabe und der einheitsvoll kräftigen Durchführung.

Gegenwärtig ist Fr. Hebbel am Burgtheater in eine sehr auffallende Zwitterstellung gedrängt worden, wir wissen nicht recht, ob zufällig oder durch den Willen der Direktion. Nachdem sie 1859 in Wellen's „Tristan“ als Königin Wölura und 1860 in der Titelrolle von Benedix' „Stiefmutter“ bedeutende Schöpfungen vorgeführt, spielt sie jetzt neben der Brunhild und der Gräfin Orsina (in letzterer Rolle ist sie im Ganzen zu monoton) und neben der Fürstin von Bouillon in „Adrienne Lecouvreur“, der Monica im „Sonnwendhof“ (eine ihrer besten Rollen) und der Stauffacherin, — einestheils ernste ältere (theils auch ganz alte) Rollen, — Margarethe in „Richard III.“, die Tante Reed und die alte Fadet — anderntheils feine Lustspielrollen wie die Gräfin in „Magnetische Kuren“, die kreolische Frau v. Laroque im „Verarmten Edelmann“ und die Gräfin Wöllwarth in „Die beiden Klingsberg“ und auch völlig chargirte Charaktere, wie die Fr. Godard im „Armen Marquis“ und Frau Malingear in „Sand in die Augen“. In der

ersten Kategorie gelingt ihr die dämonische Seite des Charakters am besten, in der zweiten beherrscht sie maßvoll und nicht ohne Feinheit, trotz der harten Aussprache, den Konversationston, die halben Karikaturen endlich, die sie in neuester Zeit als dritte Kategorie zu spielen bekam, gibt sie mit einer drastisch wirksamen Laune, die man ihr gar nicht zugetraut hätte. Daß aber diese letztere Art von Beschäftigung ihr die Durchführung ernster oder gar tragischer Aufgaben vor einem und demselben Publikum wesentlich erschwert, das liegt auf der flachen Hand. Des Schauspielers Vielseitigkeit ist eben nicht in allen Fällen, nicht unter allen Umständen das Ziel, worauf eine kluge Direktion bei Beschäftigung ihrer Mitglieder hinsteuern soll.

Auguste Koberwein, geb. Anschütz.

(Erstes Debüt am 21. April 1836: Polyxena in „Kunst und Natur“; erste Gastrolle am 27. Mai 1840: Johanna d'Arc; definitives Debüt am 17. September 1841: dieselbe Rolle.)

Die Charakteristik dieser Schauspielerin ist eine sehr einfache. Als Schauspielerkind, insbesondere noch als Tochter eines berühmten Vaters und einer vielfach geschätzten, beliebten Mutter, hat sie von Kindesbeinen an die beste Theaterschule durchgemacht. Schon im Jahre 1828 sehen wir sie als Darstellerin der kleinsten dramatischen Kinder auf dem Burgtheaterzettel verzeichnet. Im Jahre 1836 wurde die schüchterne naive Anfängerin in drei Debütrollen vorgeführt, dann spielte sie sich an ausländischen Bühnen ein und kehrte 1840 als erste Liebhaberin zu ihrem nunmehr definitiven Engagement zurück. Dieses Fach hat Frl. Anschütz, resp. Fr. Koberwein von jenem Zeitpunkte an im Trauer- und Schauspiel und in ernsteren Lustspielrollen mit Glück und verdienter Auszeichnung bekleidet, so lange ihr die oberste Liebhaber-Eigenschaft, die Jugend, treu blieb.

Auguste Anschütz hatte, so zu sagen, gerade die rechte Größe und das rechte Gesicht zur Liebhaberin. Ihren wohlgefälligen Gesichtszügen konnte höchstens, — wie bei ihrem würdigen Elternpaar — zu viel Beweglichkeit vorgeworfen werden. Ihr Organ ist niemals stark gewesen, es war jedoch, wo es nicht forcirt wurde, von angenehmem Klang, die Aussprache musterhaft, die Deklamation tadellos korrekt, die Geberde entsprechend, ihr ganzes Spiel richtig und warm empfunden, lebensvoll und verständig, allen wesentlichen Anforderungen genügend, — eine angenehme Begabung, auf guter Schule fußend.

Am vortheilhaftesten präsentirte sich Fr. Koberwein immer im Kostüm, am wenigsten angemessen in Salonrollen, zu denen ihr Feinheit und besonders der Toilette-Geschmack mangelte. Auch wurde sie, wie bemerkt, vorwiegend im sentimentalen und jugendlich tragischen Fache beschäftigt, welches sie, in den vierziger Jahren so ziemlich vollständig ausfüllte. Die Schiller'schen Heldenmädchen, Goethe's Klärchen, die ersten jugendlichen Rollen in den meisten neueren und älteren Dramen waren ihr eigentlichstes Eigenthum. Eine Leistung von außerordentlicher Anmuth und poetischem Reiz war ihr Käthchen von Heilbronn, (welches auch ihre Mutter mit so vielem Erfolg gegeben hatte). Ganz charakteristisch spielte sie die Königin Anna im „Glas Wasser“. Das ganze Gebiet des Sentimentalen beherrschte sie mit Sicherheit und künstlerischem Takt, gehoben durch das Mitspiel ihres Vaters und der HH. Löwe und Fichtner, mit denen gemeinschaftlich sie die meisten Erfolge errang.

Seit jener Zeit ist nicht nur Hr. Anschütz, sondern auch seine Tochter alt geworden, und auch bei ihr, wie bei mehreren ihrer Kolleginnen trat der Fall ein, daß nicht viel gethan wurde, oder nicht viel gethan werden konnte, um sie in ein reiferes Fach bei Zeiten hinüberzuführen. Spätere Versuche — Maria Tudor in Roderich Anschütz's „Johanna Gray“ — gelangen nur halb. Sehr charaktervoll gibt Fr. Koberwein jetzt die Madai im „Goldbauer“. Sonst spielt sie Nebenrollen — hie und da noch eine oder die andere junge Frau, daneben unbedeutende Mütter, Tanten, Gesellschafterinnen, was die Franzosen „utilité“ nennen. Ihr Spiel ist ziemlich haltlos geworden, wiewohl es ihr weder an Eifer, noch an Verständniß gebricht.

Josef Korzeniowski.

G. — Die polnische Literatur hat vor Kurzem einen ihrer produktivsten und geachtetsten Vertreter verloren. Am 17. September starb in Dresden der Staatsrath und gewesene Direktor sämmtlicher öffentlicher Unterrichtsanstalten im Königreich Polen, Josef Korzeniowski, geb. 1800 zu Brody, — neben dem Grafen Fredro der Schöpfer des polnischen Drama's, und mit diesem zugleich bisher sein bedeutendster Pfleger. Der junge Kunstzweig und mit ihm natürlich Alle, die sich seiner annahmen, hatten seit 1831 mit fast un-

überſteiglichen Hinderniſſen zu kämpfen Die Tragödie und das Drama, deren Kultivirung ſich unſer Dichter zur Hauptaufgabe gemacht, wurden nach dem verhängnißvollen Jahre von der Warſchauer und den Provinzialbühnen als aufreizend und daher ſtaatsgefährlich verpönt, und Ueberſetzungen von Melodramen und ſogenannte nationale Vaudevilles traten an ihre Stelle. Originalſtücke wurden nur dann aufgenommen, wenn ſie von ſo mittelmäßigen Autoren herrührten, daß durch ſie ein Aufſchwung der Phantaſie nicht zu befürchten war. „Pepi's Zimmer", „Die Papageien unſerer Großmama", „Der Bauer als Millionär", das Vaudeville „Die Waiſen von Genua" und Aehnliches bildeten den Kern des Repertoirs. Dabei konnten die Dichter ihre Produkte nicht einmal in periodiſchen Schriften unterbringen, da die Herausgeber die Aufnahme derſelben unter dem Vorwande verweigerten, Dialoge gehörten bei ihren Leſern nicht zu den gern geſehenen Dingen.

Unter ſolchen Verhältniſſen blieben den polniſchen Dramatikern nur die Bühnen von Krakau und Lemberg und der Städte des galiziſchen Flachlandes zugänglich. Die zwei erſten Bühnen waren es denn auch, auf denen Korzeniowski ſich ſeine Kränze flocht. Von hier aus pflanzte ſich ſein Ruhm über alle polniſchen Gebiete fort, und als in Warſchau allmählich die Zenſurſtrenge ſich etwas milderte, fanden ſeine Luſtſpiele auch dort Zutritt und jederzeit die beifälligſte Aufnahme; mehrere derſelben machten die Runde auch an den deutſchen Bühnen und wurden u. A. im hieſigen Carltheater gegeben.

Seit 1808, wo die Geſellſchaft der „Freunde der Wiſſenſchaften" den erſten ähnlichen Verſuch machte, wurden ſechs dramatiſche Preiskonkurſe ausgeſchrieben; Korzeniowski trug dabei dreimal den Sieg davon: 1852, 1858 (mit „Preisbewerber und Ehemann") und 1859 (mit „Geld und Name"). Obwohl Tragiker aus Neigung, ſo gehören Korzeniowski's Erfolge doch dem Luſtſpielgebiete an. Außer den ſchon genannten Stücken und den Dramen: „Der Mönch", „Aniela", „Klara", „Die ſchöne Frau" führen wir hier von Luſtſpielen: „Doktor der Medizin", „Der Fabrikant", „Die Verlobung der Aktrice", „Mann und Künſtler", „Das Fenſter im erſten Stock" (an der Wien durch Dawiſon bekannt gemacht), „Die beiden Ehemänner", „Zuvor die Mama" (im Carltheater gegeben), „Das Ernteſeſt" als ſeine beſten Leiſtungen an; daran reihen ſich: „Die Poſtſtation", „Meiſter und Geſelle", „Das Mädchen als Ehefrau", „Der junge Ehemann", „Die Freundinnen", „Die Reiſemanie", „Dimiter und Marie", „Die Bergbewohner der Karpathen", „Die Juden".

Korzeniowski ſchrieb im eigentlichſten Sinne des Wortes ſtets für die Bühne und wußte ſich durch eine geſchickte Herbeiführung von Bühnen-Effekten den Beifall zu ſichern. Außer ſeinen dramatiſchen Erzeugniſſen exiſtiren von ihm auch beliebte Romane und Novellen.

Muſikaliſche Literatur.

Sechs ausgewählte Sonaten für Klavier allein, von Karl Philipp Emanuel Bach, bearbeitet und herausgegeben von Hans von Bülow. Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

v. Br. — Es ſcheint dem Menſchen am angemeſſenſten, mit ſeinem Geiſte ſowohl in der Gegenwart, als in der Vergangenheit zu leben und zuweilen forſchende Blicke in die Zukunft zu ſenden. Wer ſich ganz und gar in die Vergangenheit verſenkt, verliert die Hälfte ſeines Lebens, wie derjenige, der im Ueberdrange des Erkenntnißſtrebens ſein vorwitziges Verlangen, die Schleier der Zukunft zu lüften, nicht zu zügeln vermag; wogegen, wer ſich ganz auf die Gegenwart einſchränkt, nicht einmal dieſe ſelbſt wahrhaft zu verſtehen und weder für ſich noch für Andere in rechter Weiſe nutzbringend machen kann.

Wer auf muſikaliſchem Gebiete ganz den Erſcheinungen der Gegenwart oder der allerjüngſten Vergangenheit ſich hingibt, dem wird ſich das wahre Verſtändniß einer früheren Epoche nie erſchließen, ihm verſiegt alſo eine Bildungsquelle, die nicht nur für ſeine muſikaliſche, ſondern auch für ſeine allgemeinmenſchliche Kultur von hohem Werthe iſt. Es kann nicht geleugnet werden, daß der älteren Kunſt, wie jeder Kunſt auf einer früheren Stufe, ehe ſie die reine Höhe der Vollendung erreicht hat, noch eine gewiſſe Härte und Steifheit, ein Mangel an innerer und äußerer Freiheit anklebt; dagegen iſt eben ſo gewiß, daß die neueſte Kunſt, d. h. die Kunſt der letzten Decennien, durch den ihr durchaus eigenen Charakter des Ueberweichen und Ueberleidenſchaftlichen bereits auf Verfall und Auflöſung hindeutet. Dem verwöhnten Gaumen, dem an Aufregung aller Art Gewöhnten wird zwar dieſes mehr zuſagen als jenes, aber in einem Moment der Beſonnenheit wird er doch vielleicht erkennen, daß dieſe Neigung zum Theil nur auf Schwäche beruht,

er wird gerne, wäre es auch nur zeitweilig, zu dem Einfacheren, Gehalteneren, Maßvolleren einer früheren Epoche zurückkehren, um sich selbst zu kräftigen und indem er zuerst vielleicht einen Akt der Selbstüberwindung ausübt, wird sich ihm dieser, wenn ihm noch Empfänglichkeit und Kraft genug geblieben ist, bald durch neue, ganz ungeahnte Genüsse lohnen.

Schon aus diesen musikalisch-diätetischen Gründen heißen wir die mannigfachen Unternehmungen, durch welche man in unseren Tagen versucht, die Kunst der Alten uns wieder näher zu rücken, willkommen. Einen solchen Versuch macht auch Hr. Hans v. Bülow in der uns vorliegenden, von ihm veranstalteten neuen Ausgabe sechs ausgewählter Sonaten von Emanuel Bach, und zwar einen im Ganzen recht glücklichen.

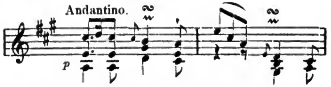
Daß Emanuel und Friedemann Bach die begabtesten von den Söhnen des großen Sebastian waren, daß namentlich jener von Haydn und Mozart sehr geschätzt wurde und auf die Bildung des ersteren den nachhaltigsten Einfluß ausübte, ist bekannt genug. Wer die Werke Emanuel Bach's kennt, der wird in ihnen den Styl Haydn's, durch welchen die Instrumentalmusik erst ihre klassische Vollendung erreichte, vielfach bis in einzelne Manieren schon vorgebildet finden.

Hr. v. Bülow sagt im Eingange eines Vorwortes zu seiner Sonatenausgabe:

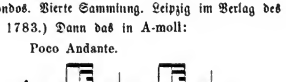
„Das Unternehmen einer Wiedererweckung der Klavierkompositionen des zweiten Sohnes vom großen Johann Sebastian Bach, Karl Philipp Emanuel Bach's (geb. 1714 zu Weimar, gest. 1788 zu Hamburg), des Vorläufer's Haydn's und Mozart's, des Schöpfers des neueren freien Klavierstyls, findet seine Rechtfertigung in der Sache selbst, in der geschichtlich ebenso anerkannt feststehenden Bedeutung dieser Kompositionen, als in der thatsächlichen Unbekanntschaft des großen Publikums und der Mehrzahl der Musiker mit denselben. Diese letztere aufzuheben, scheint der gegenwärtige Zeitpunkt ein günstiger; die lebhafte Theilnahme, welche vor einigen Jahren der vom Leipziger Konzertinstitut gemachte Versuch der Vorführung von Orchestersuiten dieses Meisters (in denen der eigentliche Schwerpunkt seiner Leistungen gleichwohl nicht zu suchen ist) erregte, die von gleichem Erfolg belohnte Nachahmung, welche derselbe fast aller Orten fand, wo gute Musik gehört zu werden pflegt, sprechen für die Annahme, daß die öffentliche Aufmerksamkeit für die vorliegende Arbeit zu gewinnen sein dürfte. Um nun diesen Zweck so vollständig als möglich zu erreichen, schien mir als zunächst erforderliches Mittel geboten zu sein eine sorgfältige Auswahl in der Wiedererweckung der Werke des Meisters, eine Beschränkung auf Mittheilung derjenigen Kompositionen, in welchen seine Vorzüge und Eigenthümlichkeiten am lebendigsten und gedrängtesten zur Anschauung kommen. Daß das unserer Zeit Mittheilungswerthe derselben auf gegenwärtige sechs Sonaten zu begrenzen sei, bin ich fern zu behaupten: ebenso unerspießlich dünkte mir aber eine Gesammtausgabe, geeignet vielleicht zur Befriedigung des philologisch-antiquarischen Interesses der Musikgelehrten par excellence, unverträglich mit der Absicht, das größere Publikum zu bereichern, dessen vielgetheiltes Interesse durch Ueberfluß an Material der Gefahr der Abstumpfung leicht anheimfällt. Ich erinnere an den überraschenden Richterfolg der Wiener Gesammtausgabe der Klavierstücke Domenico Scarlatti's, deren Platten bereits wieder eingeschmolzen worden sind".

Fast in allen diesen Bemerkungen können wir Hrn. v. Bülow nur beistimmen. Eine Gesammtausgabe der Werke von Emanuel Bach würde ein durchaus verfehltes Unternehmen sein, da sich unter diesen eine sehr große Anzahl befindet, welche höchstens ein antiquarisches Interesse besitzen, ja man könnte sogar den Gedanken einer Gesammtausgabe der Werke von Händel und Seb. Bach, an dessen Realisirung gegenwärtig mit so aufopferungsvollem Fleiße, so uneigennütziger Thätigkeit gearbeitet wird, einen nicht völlig gerechtfertigten nennen, wenn man das Unternehmen nicht vorwiegend im Sinne der Errichtung eines Nationaldenkmals auffaßte.

Doch würden wir in der Auswahl vielleicht nicht ganz mit Hrn. v. Bülow zusammengetroffen sein und würden statt der beiden Sonaten in D-moll und As-dur, die uns minder gehaltvoll scheinen, einige der besonders reizenden Rondos in unsere Sammlung aufgenommen haben, wie z. B. jenes in A-dur:



(Klavier-Sonaten und freie Phantasien nebst einigen Rondos. Vierte Sammlung. Leipzig im Verlag des Autors 1783.) Dann das in A-moll:



Und in C-dur

(Titel wie oben: Zweite Sammlung. 1780. Dieses Motiv ist, wie man sieht, dem obigen in A-dur sehr ähnlich gebildet.)

Wir können auch Hrn. v. Bülow nicht unbedingt beipflichten, wenn er die Adagio's weitaus höher geschätzt wissen will, als die Allegrosätze, obwohl es richtig bleibt, daß die letzteren dadurch, daß ihnen ein zweites melodiöses Hauptmotiv fehlt, zuweilen an einer gewissen Monotonie leiden.

Ueber die Grundsätze, welche Hrn. v. Bülow bei seiner „Bearbeitung" geleitet, gibt er auch selbst in seinem Vorworte Rechenschaft, indem er bemerkt:

„Nicht minder als von der Nothwendigkeit einer Auslese wurde der Herausgeber von der einer „Bearbeitung" überzeugt, welches Wort man nicht anspruchsvoller, noch anspruchsloser aufzufassen hat, als etwa in dem Sinne einer Uebersetzung aus der Klavierſprache des 18. in die des 19. Jahrhunderts, aus dem Klavichordischen in das Pianofortische, wenn mir diese barbarische Wendung gestattet werden kann. Ich glaube bei Sachverständigen auf keinen Widerspruch zu stoßen, ich hoffe für das Verfahren, welches ich ihr gemäß beobachtet, sogar Billigung zu finden. Nicht einer flüchtigen Laune, sondern einem ziemlich gewissenhaften und andauernden Studium des Geistes des Komponisten bin ich dabei gefolgt. Ausfüllung der häufig gar zu magern Begleitung durch passende Mittelstimmen, Verkittung mancher bedenklich aphoristischen Pausenlücken, belebende Kolorirung einzelner flüchtig skizzenhafter Umrisse, endlich sorgfältig detaillirte Vortragsbezeichnung — darauf beschränkt sich meine Zuthat, in der ich stets nach Analogie derjenigen Stellen, wo der Meister seine Praxis im vollstimmigeren Satz zur Anwendung bringt, zu retouchiren getrachtet habe. In melodischer und auch in harmonischer Beziehung habe ich selbstverständlich dem Meister keine zweifelhaften Verbesserungen auferlegt: in rhythmischer habe ich hier und da zu Gunsten einer minder steifen Bewegung der Bässe, wie der Begleitungsfiguren nachgeholfen."

Eine ziemlich sorgfältige Vergleichung der Bearbeitung mit dem Original (nur von der in Nürnberg erschienenen Sonate in As kennen wir das Original nicht) hat uns gezeigt, daß Hr. v. Bülow den eben ausgesprochenen Grundsätzen auch wirklich gefolgt ist, und zwar größtentheils mit Geschick und Geschmack. n einigen Stellen würden wir lieber bei der einfachen Faſſung des Originals stehen geblieben sein, z. B. der G-dur-Sonate pag. 3, erster Takt der ersten Zeile im Baß, und pag. 13: Takt 8 bis 18 im Baß. Auch sind die Aenderungen in den ersten drei Takten der A-dur-Sonate gewiß keine Verbesserungen und manches Aehnliche, Problematische ließe sich wohl noch anführen. Doch sind das Kleinigkeiten und im Ganzen ist der richtige Takt, welcher den Herausgeber bei seiner Arbeit geleitet hat, durchaus anzuerkennen. Wie bei allen älteren Meistern (Sebastian Bach ausgenommen) sind es namentlich die steifen, hölzernen Bässe, welche auch bei Emanuel Bach zuweilen unangenehm auffallen und die unser rhythmisch gebildeteres Ohr schwer erträgt. An keinem Punkte war die nachfeilende Hand des Bearbeiters mehr am Platze als an diesem, und man möchte eine solche nachbessernde Hand auch so mancher Stelle in Gluck'schen und Händel'schen Werken wünschen. Sollte Jemand dem Hrn. Bearbeiter den Vorwurf zu machen gedenken, daß, wer einen alten Autor kennen lernen wolle, sich mit ihm lieber (schon aus historischen Gründen) in seiner eigensten, als in einer wie immer willkürlich veränderten Gestalt bekannt machen möchte, so könnte er einem solchen Einwande ruhig erwidern, daß dies ja nach wie vor Jedermann unbenommen bleibt, also der rein historischen Schätzung hiedurch nicht der geringste Eintrag geschieht. Die Veränderungen, welche Hr. v. Bülow an einigen Takten der F-moll-Sonate vorgenommen hat (und über die er sich im Vorworte ausdrücklich rechtfertigt) können wir nur billigen, desgleichen auch die Ausdehnung des sechstovletzten Taktes im Schlußsatze der A-moll-Sonate zu zwei Takten, von welcher Licenz das Vorwort keine Erwähnung macht. Die Ausstattung zeichnet sich durch vorzügliche Schönheit und Korrektheit aus.

Das Königsberger Theater

Geschichtliche Erinnerungen.

* — Gestatten sie mir, meine Mittheilungen über das hiesige Theater mit einem kurzen Rückblick auf die Vergangenheit einzuleiten. Ein ausführliches Werk zur Geschichte der hiesigen Bühne hat der Professor Dr. A. Hagen hierselbst vor längerer Zeit — es schließt mit dem Jahre 1820 ab — herausgegeben, auch in den Königsberger Provinzialblättern schätzenswerthe Mittheilungen über diesen Gegenstand veröffentlicht. In neuerer Zeit hat ferner der Direktor des hiesigen Stadttheaters Notizen über die Geschichte desselben veröffentlicht. (Theatralisches. Von Arthur Woltersdorff. Berlin, Verlag von Otto Janke, 1856.) Diejenigen, welche sich für die Spezialgeschichte der hiesigen Bühne interessiren, mache ich auf die Materialien aufmerksam, die in den angeführten Aufsätzen enthalten sind; ich habe aus ihnen manche Notizen ent-

lehnt, die in den nachfolgenden Bemerkungen einen Platz gefunden haben. Interessant freilich ist die Geschichte des hiesigen Musentempels — nicht immer Tempel, auch nicht immer ein Aufenthalt der Musen — nur in gewisser Beziehung. Europäische Berühmtheiten sind von hier nicht ausgegangen, Unsterblichkeitspatente hier nicht versertigt und in Kurs gesetzt worden. Der Lorbeer wächst am Strande der Ostsee nicht, und ehe die Auserwählten, deren Häupter anderwärts mit ihm geschmückt wurden, ihren Weg hierher fanden, hatten seine Blätter ihr frisches Grün gewöhnlich in bedenklichem Grade verloren. Auch für junge Dichter konnte aus demselben Grunde die hiesige Bühne niemals von großer Bedeutung sein, für Komponisten noch weniger. Ein Kunstinstitut, das im äußersten Nordosten Deutschlands gegründet war, konnte nicht glänzen, nicht in der Kunstgeschichte einen hervorragenden Platz erringen wollen, um so weniger, als es ein Privatunternehmen war. Kulturgewährend ist nur der Westen, der Osten im besten Falle kulturempfänglich und empfangend. Und nicht minder bedeutsam ist für die Kunst der Unterschied zwischen Süden und Norden. Eine tiefe Wahrheit liegt in der griechischen Mythe, nach welcher der junge Halbgott die Repräsentantin des Frühlings, der Schönheit und der Kultur erst befreien konnte, nachdem er die Trägerin des Schildes, dessen Anblick Alles erstarren macht, getödtet hatte. In Norden ist Andromeda stets eine Gefangene und harrt vergebens auf einen Perseus. Königsberg aber vereinigt nördliche und östliche Lage, und es hat keine Aristokratie, welche Kunstgeschmack und Kunstbildung aus den Metropolen des Westens sich holen könnte. Einige große Magnaten leben auf ihren Gütern und kommen kaum im Winter vorübergehend in die Stadt.

Günstige Verhältnisse für das Gedeihen der Kunst sind die vorstehend angedeuteten nicht, und so unaufhörlich auch aus allen großen und kleinen Städten der civilisirten Länder die nachgerade langweilig gewordene Klage über Mangel an Kunstsinn erschallen mag, in Königsberg ist man zu derselben in nicht ganz gewöhnlichem Grade berechtigt. Da erscheint denn das hiesige Theater so recht eigentlich als ein vorgeschobenes Blockhaus höherer Kultur und die Direktion desselben ist ein nicht leichtes und nicht dankbares Geschäft. An Schauspielen scheint man übrigens auch hier schon zeitig Gefallen gefunden zu haben, was freilich mit Kunstsinn nimmer verwechselt werden darf. Bald wird der dreihundertjährige Gedenktag der ersten dramatischen Aufführung gefeiert werden können. Der Fall der ersten Menschen *) wurde im Jahre 1573 auf dem hiesigen Schlosse aufgeführt; neben Gott dem Vater trat ein Hanswurst darin auf. Im Jahre 1578 wurden im Kneiphöf'schen Hofe die Komödien vom irdischen Paradies, vom reichen Mann und dem armen Lazarus und von Tobias und seinem Sohne gespielt. Die Handwerkerkomödien bestanden lange fort, auch Studenten veranstalteten bisweilen Aufführungen, so zweier Festspiele Simon Dach's, von denen eines die Stiftungsfeier der Universität (1644) verherrlichte. Der Professor der Beredsamkeit Jakob Reich verfaßte zwei Stücke, von denen das „nachdenkliche Lustspiel von dem deutsch und unüberwindlichen Nestor", eine Apotheose des großen Kurfürsten, an dessen Wiegenfeste im Jahre 1683 auf dem Moskowitersaale im Schlosse, der „beglückte Schäfer Corydon" bei Gelegenheit einer bürgerlichen Hochzeit gegeben wurde.

Das erste Auftreten von Schauspielern, dessen in Chroniken Erwähnung geschieht, erfolgte erst im Jahre 1702. An einem Nachmittage wurden, wie der in der Königsbergischen Kriegs- und Friedenszeitung abgedruckte Komödienzettel lehrt, das Schäferspiel von Cephalus und Procris mit dem Arlequin, und der „Dandin", ein Lustspiel nach Molière, gegeben. Für das Auge war in dem Schauspiele besonders gesorgt durch Tänze, häufigen Scenenwechsel, Verwandlungen und reiche Dekorationen. Es wird ein Hirsch erlegt, der Procris erscheinen Traumgebilde und ihr Name gestaltet sich im Glanz einer Wolke. Der Anfang der Vorstellung war um vier Uhr. Ein Platz in den vornehmsten Logen kostete einen halben Thaler, der wohlfeilste Platz 2½ Silbergroschen. Auch ein Dramendichter lebte um diese Zeit in Königsberg, der kurfürstliche Sekretär Michael Kongehl, der als kaiserlich gekrönter Poet den Namen Prutenio führte. Von seinen Komödien, — Umschreibungen alter Stücke in die damals beliebte Sprache der galanten Poesie, ohne Erfindung, ohne Phantasie, ohne dichterischen Schwung, solcher Anforderungen überhob ihn das kaiserliche Diplom — sind zwei deshalb erwähnenswerth, weil wir ihren Fabeln in zwei Shakespeare'schen Stücken, „Viel Lärmen um Nichts" und „Cymbeline",

*) „Comödia vom Fall Ade und Eve bis auf den verheißenen Samen Christum. Aus fünf Historien zusammengezogen und in eine kurze Ordnung gefaßt durch Georgium Roll. Breg. Siles. Allen zu Trost, so mit Kommer und widertigkeit (Widerwärtigkeit) beladen. Zuvor aber aus schuldigem Gehorsam Glückwünschung und sonderlich zu Ehren auffm Schloß zu Königsberg agiret am Tag Andreä".

begegnen. Die Titel der Kongehl'schen Stücke sind: „Die vom Tode erweckte Phönicia. Eine anmuthige sicilianische Geschichte in einem Mischspiel“ und „Der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld. Eine nachdenkliche genuesische Geschicht in einem Mischspiel (Tragico Comoedia). Auf die Schaubühne geführt von Michael Kongehl“.

Interessant sind die Notizen über die damalige Einrichtung der Bühne. Kongehl unterscheidet auf derselben die eigentliche, die innere und die äußerste Scene. Letztere nimmt den hintersten Theil der Bühne ein und ragt mehr als fünf Fuß empor. Hier trieben gewöhnlich die überirdischen Wesen ihr Spiel. Von da scheinen Stufen auf die innere Scene herabgeführt zu haben, die sich nur wenig erhob und durch eine niedrige Gardine verdeckt werden konnte, wie aus dem Ausdruck: „es wird zugezogen“ erhellt. Wird diese hinweggezogen, so stellt die innere Scene eine Erweiterung der Vorscene (so heißt der vordere größte Theil der Bühne) dar, welche gleich der äußersten Scene stets sichtbar bleibt. Die Kunst des Maschinisten beschränkte sich lediglich auf die Dekoration der hintern Scenenwand, in der bisweilen Thüren vorkommen, und der Gardine. Die Malerei belehrte, ob man sich den Schauplatz als Stube oder als freie Gegend zu denken habe. Da es keinen Vorhang gab, der bei Eröffnung jedes Aktes aufrollte, so fand immer ein Auftreten, ein Beginnen der Handlung statt, und nur die innere Scene konnte, indem die Gardine entfernt wurde, einen Moment mitten in der Handlung zeigen. So äußert in dem oben angeführten Stücke Innocentia den Vorsatz, sich zur Ruhe begeben zu wollen; sie geht ab und es wird zugezogen. Darauf steigt Louis aus dem Kasten, der in der Vorscene steht, er öffnet die Gardine und sieht Innocentia im Bette. Ein anderes Mal heißt es: „die innere Scene eröffnet sich, Soliman sitzt auf dem Thron“. Die verschiedenen Scenen benützt Kongehl auch, um verschiedene Gegenden im Verlauf einer Reise vorzustellen. Einer seiner Helden, der sich zu den Türken begibt, wird zuerst auf der äußersten, dann auf der inneren Scene gesehen. In der Vorscene ist eine Versenkung angebracht, durch welche bisweilen böse Geister verschwinden.

(Schluß folgt.)

Prager Konzertbericht.

Rückblick auf die verflossene Saison.

♫ — Die zweite Hälfte unserer diesjährigen Konzertsaison *) dehnte sich ganz unerwartet bis weit in den heißen Sommer hinein aus, und fand erst vor einigen Wochen in dem am 14. August zum Besten der Abgebrannten von Polna abgehaltenen Konzerte ihren Abschluß.

Ungeachtet dieses langen Zeitraumes waren der musikalisch hervorragenden Thaten im Ganzen genommen unverhältnißmäßig wenige; oft verstrichen viele Tage, ja Wochen — wie beispielsweise im April und Juli — ohne daß auch nur das geringste öffentliche musikalische Ereigniß zu notiren gewesen wäre.

Als die hervorragendsten Erscheinungen sind zu bezeichnen die drei Quartettsoiréen, die drei Konservatoriumskonzerte, das dritte Konzert des Cäcilienvereins und das Oster-Oratorium.

Um mit den Quartettsoiréen anzufangen, so schien es anfangs, als ob sie gar nicht zu Stande kommen könnten, bis sich endlich doch nach langem Zögern — aber erst im Monate März — Professor Mildner im Verein mit den HH. Brückner, Weber und Wagner zu den drei sehnlichst erwarteten Produktionen im Konzertsaale entschloß. So sehr wir nun auch allen vier Herren dafür dankbar sein mußten, daß sie diesen wichtigen Faktor, den die Quartettsoiréen seit langen Jahren für unser Musikleben bilden, nicht ganz verschwinden ließen und im Allgemeinen auch ihre Gesammtleistungen als ganz tüchtige anzuerkennen sind, so bleibt doch der Tadel, daß in Bezug auf Präcision und Feinheit des Zusammenspiels nicht Alles so war, wie es hätte sein können, gewiß kein ungerechtfertigter. Andererseits ist aber auch nicht zu verkennen, daß sich seitens des größeren Publikums nicht mehr eine so rege Theilnahme für diese Produktionen kundgibt, wie dies in früheren Jahren der Fall war; ein Umstand, der gewiß auch auf den reproduzirenden Künstler deprimirend einwirken muß.

Die Programmsnummern der drei Soiréen bestanden außer den fast offiziellen drei Quartetten von Haydn, Mozart und Beethoven, aus drei Trios von Schumann, Mendelssohn und Rubinstein, und drei Quartetten von Cherubini, S. Bagge und Schubert. Novitäten waren hievon das Quartett

*) Vergl. Nr. 12 d. Bl.

von Bagge, das Rubinſtein'ſche B-Trio und relativ das Cherubini'ſche Quartett in Es-dur. S. Bagge's C-dur-Quartett anlangend, ſind wir vollkommen bereit die Vorzüge dieſer Kompoſition als: Rundung der Form, Glätte und Abgeſchliffenheit der Faktur anzuerkennen. Hervorragender Konzeption, oder weicher, träumeriſch ſich hingebender Lyrik wird man in dieſer Arbeit nirgends begegnen. Am meiſten ſchien uns noch das Scherzo (2/4 Takt) anzuſprechen. — Cherubini's Es-dur-Quartett hingegen iſt ein durchaus intereſſantes Werk des feurigen Italieners, und gar oft blitzen uns Züge entgegen, die uns erkennen laſſen, daß wir es mit dem Komponiſten der „Medea" zu thun haben. Alle Sätze, vorzüglich aber das originelle Scherzo fanden vielen Beifall.

Ueber Rubinſtein's B-Trio drückt ſich der Recenſent eines hieſigen vielgeleſenen Blattes nachſtehend aus: „Von der, einer jeden Anordnung entbehrenden, faden, unerquicklichen Kompoſition kann man nur ſo viel ſagen, daß es beſſer wäre, ſie wäre nie entſtanden". Ihr Referent hingegen nimmt ſich die Freiheit, gerade dieſe Kompoſition als eine durchwegs glänzende, an poetiſchen Zügen reiche, und in der neueren muſikaliſchen Literatur bedeutend hervorragende zu bezeichnen. Allerdings iſt Rubinſtein nicht der Mann, deſſen Eigenheit ſich nach einmaligem Anhören ſofort kundgibt; hat man aber Gelegenheit, ſich mit ſeinen Kompoſitionen näher vertraut zu machen, dann wird man unmöglich die reiche Fundgrube des Talentes, die Rubinſtein zu Gebote ſteht, zu verkennen vermögen. Was wenigſtens Ihren Berichterſtatter anbelangt, ſo hat er wiederholt beſagtes B-Trio in Privatſalons gehört, und bekennt offen, daß es ihn jedesmal mehr und mehr intereſſirte. Wenn man Rubinſtein etwas vorwerfen will, ſo iſt es ſeine, in Folge ſelbſtbewußter allzugroßer Routine, hie und da in's Schablonenhafte übergehende Faktur, ſowie das manchmal gar zu grell hervortretende Streben nach ganz abſonderlicher Originalität. Könnte ſich aber Rubinſtein von ſeinem leidigen Hange zur Vielſchreiberei losſagen, ſeiner Muſe mehr Zeit zur Erholung gönnen, und manches Werk mehr mit Rückſicht auf die weihevollen Augenblicke der muſikaliſchen Inſpiration, als auf das drängende Verlangen der unmuſikaliſchen Verleger beginnen und vollenden, ſo würden auch dieſe Schattenſeiten verſchwinden und unſere Erwartungen auf ſo manches Tüchtige und Farbenprächtige ſicherlich nicht getäuſcht werden, denn mit Talent hat ihn Mutter Natur ausgerüſtet wie nicht leicht Einen. Daß übrigens auch das Publikum die in Rede ſtehende Kompoſition nicht ſo „fad" und „unerquicklich" fand, wie erwähnter Recenſent, davon lieferte das zur Wiederholung verlangte und auch wiederholte Scherzo derſelben den beſten Beweis.

Da ich aber nun ſchon einmal in den Kreis meines heutigen Berichtes die Kritik, wie ſie hier manchmal gehandhabt wird, gezogen habe, ſo kann ich nicht unterlaſſen, Ihnen als Kurioſum die Anſicht desſelben Recenſenten über das, den Schluß der diesjährigen Quartettſoiréen bildende, Schubert'ſche D-moll-Quartett mitzutheilen. Derſelbe läßt ſich alſo vernehmen: „Im Charakter dieſes Quartettes herrſcht Heiterkeit und Lebensluſt vor (im D-moll-Quartett!); dieſe wird nur an einzelnen Stellen von Aeußerungen ſinnigeren Ernſtes durchbrochen. Gut einſtudirt und vorgetragen wird dieſes Werk immer einen günſtigen Eindruck hervorbringen". — Iſt das nicht hübſch?! Du heiterer, lebensluſtiger Schubert! bedanke Dich doch! aber nicht bei uns, denn aus Deiner D-moll-Heiterkeit wehte uns leiſes Grauen entgegen, und bei Deinen „Aeußerungen ſinnigeren Ernſtes" ergriff uns die Macht tiefer Leidenſchaft. —

Die drei Konſervatoriums-Konzerte brachten als Enſemble-Nummern Symphonien von Beethoven (Nr. 8), W. H. Veit, Karl Schebor, Ouverturen von Taubert („Tauſend und eine Nacht"), Jadasſohn und Cherubini („Anacreon").

Novitäten waren hievon die Schebor'ſche Symphonie und die Ouverturen von Taubert und Jadasſohn. Erſtere zwei Werke anlangend, ſo kann ich leider nicht aus eigener Erfahrung hierüber referiren, weil ein anderes, gleichzeitig im Sophienſaale abgehaltenes Konzert (zum Beſten der Techniker-Freitiſche) meine Gegenwart in Anſpruch nahm. Der gediegene Muſikreferent der „Bohemia" bezeichnet die Schebor'ſche Symphonie als eine ganz intereſſante Arbeit von einer, mit Rückſicht darauf, daß der Autor ein kaum abſolvirter Zögling des hieſigen Konſervatoriums iſt, „faſt befremdenden" Routine in Form, Faktur und Orcheſtration, und die Taubert'ſche Ouverture als eine mit künſtleriſch muſikaliſcher Leidenſchaft koncipirte, pikante und anregende Kompoſition. Jadasſohn's C-moll Konzert-Ouverture ſchien uns ſtark von der Bläſſe der Klügelei angekränkelt, und entbehrt jedenfalls der Friſche, durch welche ſeine, in der vorjährigen Saiſon aufgeführte, A-dur-Symphonie uns ſo angenehm berührte.

Sämmtliche Enſemble-Nummern wurden unter der

persönlichen Leitung des Direktors Hrn. Kittl mit der unsere Konservatoriums-Konzerte charakterisirenden Präzision vorgeführt, und fanden auch, insbesondere die elegante E-moll-Symphonie unseres W. H. Veit, den reichlichsten, der zweite Satz der Beethoven'schen achten einen die Wiederholung erzwingenden Beifall.

Ueber die Sololeistungen kann ich mich wohl nicht des Breiteren aussprechen, indem solches den Lokalblättern vorbehalten bleiben muß; ich erwähne deshalb nur, daß sie insgesammt ein ganz hübsches Zeugniß von der an diesem Institute herrschenden Unterrichtsmethode abgeben. Selbst die Gesangsschülerinnen — sonst die Achillesferse unseres Konservatoriums — konnte man in den diesjährigen Konzerten zumeist nur lobend hervorheben, indem die Damen Mathilde Zavrtal und Aloisia Horina ihre Piecen ganz anerkennenswerth vortrugen. Ersteres Fräulein sang eine Arie aus der nun fast verschollenen Oper „Guttenberg" von Füchs, und letztere eine Arie aus der „Jessonda". Bei der Füchs'schen Arie ereignete sich der bemerkenswerthe Fall, daß — da die Partitur hierorts nicht aufzutreiben war — Kapellmeister Tauwitz eine vorhandene Klavierbegleitung orchestriren mußte, was zwar dankbar angenommen wurde, aber immerhin doch etwas mißlich erscheint. Daß unter den Solopiecen auch heuer wieder ein konzertanter Kontrabaß (Franz Kratochwil) erschien, darüber will ich, da ich schon früher einmal in diesen Blättern mich über dieses Thema ausgesprochen habe, kein Wort mehr verlieren; daß aber Professor Hrabě bei dieser Gelegenheit uns wieder sein uraltes „Divertimento für den Kontrabaß" auftischte, läßt sich gewiß auf keine Weise rechtfertigen.

Vielleicht das interessanteste Programm unserer ganzen diesjährigen Saison brachte das dritte Cäcilienvereins-Konzert, in welchem uns außer der lockenden Ph. Em. Bach'schen D-dur-Symphonie noch drei schöne geistliche Lieder für eine Altstimme, Chor und Orchester von Mendelssohn, und der Schluß der Schumann'schen Musik zu Scenen aus Goethe's „Faust" geboten wurden. In letzterer Hinsicht bildete sonach dieses Konzert nur eine Fortsetzung des ersten, schon im Dezember abgehaltenen Cäcilienvereins-Konzertes, in welchem die zwei ersten Abtheilungen des merkwürdigen Schumann'schen Werkes zur Aufführung gelangten. Schon aus diesem Grunde der Zerstückelung und des großen, zwischen den hierortigen Aufführungen der zwei ersten und des dritten Theiles liegenden Zeitraumes wegen ist es mir nicht wohl möglich ein Urtheil über die Komposition als Ganzes zu fällen. Selbst über die einzelnen Theile läßt sich ein solches keineswegs mit wenigen Worten erschöpfend darthun. Die große Streitfrage, in welchem Verhältniß das in Musik zu setzende Wort zu diesem selbst und umgekehrt zu stehen habe, um nach allen Seiten hin das wohlthuende Gefühl des abstrakt Schönen hervorzurufen, müßte hiebei erst endgiltig gelöst werden, um den richtigen Maßstab für diese, in ihrer Art ganz und gar einzige Komposition zu finden. Hier können wir uns deshalb nur darauf beschränken, unsere in dieser Hinsicht festgehaltene Anschauung auszusprechen, daß uns nur jene Texte als musikalisch verwendbar erscheinen, die geeignet sind, den Impuls zu einer andauernden Stimmung in uns zu erregen; daß hingegen Dichtungen, bei welchen die in uns erregten Stimmungen fortwährend wechseln, oder welche mehr auf unsern Verstand, als auf unser Gefühl wirken, musikalisch unbrauchbar, d. h. unkomponirbar sind. Konsequenterweise müssen wir daher auch das ganze Unternehmen Schumann's, „der Tragödie zweiten Theil" musikalisch zu illustriren, für ein seinem innersten Kerne nach verfehltes halten, da ja dort, wo selbst der scharf denkende Verstand nur zu unklarer, transzendentaler Grübelei angeregt wird, kein einheitliches Gefühl, somit auch nicht allseitig befriedigende Musik entstehen kann. Schon in ihrem ersten Theile dürfte sonach der Tadel der Gemachtheit dem zweiten und dritten Theile dieser Komposition gegenüber vielleicht kein ungerechtfertigter sein. Selbstverständlich kann aber ein solcher nur mit aller, bei Schumann so nothwendigen Reserve ausgesprochen werden, und ich bin weit davon entfernt mir für denselben das Prädikat der Unfehlbarkeit vindiziren zu wollen. — Was die Aufführung des Werkes anbelangt, so kann sie mit Rücksicht auf die großen Schwierigkeiten, die dasselbe nach allen Seiten hin bietet, als eine ganz gute bezeichnet werden, und sind insbesondere die Damen Florina Pisakowitz und Prohaska (welch' letztere auch die drei geistlichen Lieder sang), und die HH. Krön, Eilers und Bernard lobend hervorzuheben. Nach dem Chorus mysticus wurde Direktor Apt lebhaft gerufen, und er mag dies als ein kleines Zeichen der Dankbarkeit ansehen, zu der ihm alle Musikfreunde für den raftlosen und aufopfernden Eifer bei der Einstudirung und Vorführung des jedenfalls hochinteressanten Werkes stets verpflichtet bleiben.

Daß man beim großen Osterkonzerte sich wieder einmal des alten Spohr erinnerte und sein schönes Ora-

torium „Des Heilands letzte Stunden“ zur Aufführung brachte, kann gewiß nur von Jedermann gebilligt werden, denn von Zeit zu Zeit hört man den Alten gern. Auch die Aufführung unter der Leitung des Kapellmeisters Hrn. Jahn war eine sehr anerkennenswerthe. Das bekannte, leider dem Oratorium fast ganz zuwiderlaufende „Ständchen“ der Maria (Frl. v. Ehrenberg) von Kreuzer mußte wiederholt werden — auch sonst wurde mit Beifall nicht gespart.

Fast den ganzen Monat April hindurch fand — wie ich bereits erwähnt zu haben glaube — eine Stagnation in öffentlichen Konzerten statt. Nur eine, rein privatlichen Charakter an sich tragende, Produktion kam vor, indem Hr. F. Mlechnra, ein äußerst gebildeter Musikdilettant, im Sophiensaale sich und einem kleinen Zuhörerkreise seine neueste Symphonie durch das Theaterorchester vorspielen ließ. Die aufgeführte Komposition ist durchwegs eine gute, rücksichtlich der Instrumentation fast überraschend routinirte Arbeit, deren Feuer oft ganz seltsam mit den weißen Haaren des Komponisten kontrastirt. Natürlich klatschte man viel Beifall und mußte fast die ganze Symphonie wiederholt werden.

Von Virtuosen-Konzerten während dieses ganzen Zeitraumes sind nur jene des Pianisten Bendel und der Gebrüder Doppler hervorzuheben. Was den ersteren anbelangt, so ist er nach Rubinstein einer der besten Klavierspieler, die ich zu hören Gelegenheit hatte; um so bedauerlicher die vielen Affektationen denen Hr. Bendel sich mit Vorliebe hinzugeben scheint, wie z. B. das, gegenwärtig schon ganz und gar abgebrauchte Tastenabwischen, das Wegputzen eines imaginären Fliegenfleckens ꝛc. ꝛc. Seine Programme hingegen wußte Hr. Bendel sehr gewählt zusammenzustellen und wir erwähnen hier nur der meisterhaft gespielten großen Fis-moll-Sonate (Florestan Eusebius) von Schumann, der Mozart'schen C-moll-Fantasie und eines effektvollen Trios (G-moll) von des Konzertgebers eigener Komposition. Die kolossale Technik, über welche Hr. Bendel gebietet, verstand er in einer Etude Eroique eigener Komposition in glänzendster Weise zu entwickeln. — Die Gebrüder Doppler sind Ihnen aus eigener Erfahrung hinlänglich als ganz tüchtige Künstler bekannt, so daß ich nicht nöthig habe, dies aus Anlaß der zwei, von ihnen im Monate Juni im Landes-Theater veranstalteten Konzerte nochmals zu wiederholen. Die denselben gezollte Anerkennung war zwar seitens der Anwesenden eine allgemeine, nur hätten wir ihnen eben eine größere Anzahl dieser letzteren selbst gewünscht. Der heiße Sommer behauptet aber nur zu oft bei uns sein Recht: er treibt unserem Theater Gäste zu und das Publikum hinaus.

Daß ich die, wie alljährlich so auch in der heurigen Saison ziemlich zahlreichen, Wohlthätigkeitskonzerte fast ganz übergehe, wird die Rücksicht auf den Raum entschuldigen, und so sei mir nur schließlich noch die Bemerkung gestattet, daß sie, mit wenigen Ausnahmen, ein anerkennenswerthes Streben, Gutes gut vorzuführen bekundeten.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

18. — 24. September: „Die Nibelungen“. — „Die Bekenntnisse“ und „Das Gänschen von Buchenau“ (Julie und Agnes: Frl. Mathes a. G.) — „Julius Cäsar“. — „Ein Attaché“. — „Rose und Röschen“ (Röschen: Frl. Mathes). — „Die Waise von Lowood“. — „König Richard der Zweite“, historisches Trauerspiel in 5 Akten von Shakespeare, neu.

Frl. Mathes hat ihr Gastspiel unter wachsender Theilnahme beschlossen und eine Aussicht auf das Engagement der jungen Dame dürfte als nicht unwillkommene Kunde vom Publikum des Burgtheaters aufgenommen werden. Frl. Mathes scheint solidere künstlerische Eigenschaften zu besitzen, als man nach der Wahl ihrer ersten Gastrollen erwarten konnte. Ihre Julie in den „Bekenntnissen“ ist zwar lange noch keine harmonische Leistung: nicht alle Pointen des Dialogs, nicht alle Vortheile der Situationen wurden mit gleicher Wirkung ausgebeutet; aber in weniger hervortretenden, man möchte sagen in unbewachten Momenten war ein schöner finniger Ausdruck in dem Spiel der Gastin, wie denn Frl. Mathes sich auch dadurch auszeichnet, daß sie gut zuhört, wenn Andere sprechen. Auch ihre Agnes war sonderbarerweise in den, von anderen Schauspielerinnen gleichgiltig behandelten, ersteren Scenen besser angelegt, als in den späteren „Gänschen“-Momenten.

In den „Bekenntnissen“ ist nebst Hrn. Fichtner und Hrn. La Roche auch Fr. Gabillon beifällig zu nennen.

„Die Waise von Lowood“, deren Hauptrolle wir zufälligerweise jetzt erst von Frl. Wolter dargestellt sahen, bietet derselben die günstigste Gelegenheit zur

Entfaltung ihres glänzenden Talentes. Sie gibt das Vorspiel höchst charakteristisch, den übrigen Theil der Rolle mit gewinnender Natürlichkeit. Auch sonst war das Stück von Fr. Hebbel, Fr. Haizinger und Hrn. Wagner trefflich gespielt. Auch Frl. Wetzel war recht gut als John und Hr. Herzfeld verdient als pietistischer Waisenhaus-Direktor mit Auszeichnung genannt zu werden.

---

c. — Das Ereigniß der Woche, die erste Aufführung „Richard II.“, brachte dem Burgtheater ein vollständig gefülltes Haus. Ob freilich dies natürliche Interesse des Publikums an der großartigen, ihm so lange vorenthaltenen Schöpfung sich dauernd erhalten wird, kann eine Frage sein. Und zwar hat eben die erste Aufführung der Tragödie diesen Zweifel in uns erweckt. Nicht als ob dieselbe in ihrer Gesammtheit eine des Dichters unwürdige gewesen wäre. Die Kräfte des Burgtheaters überhaupt, der lobenswerthe Eifer jedes Einzelnen und die anerkannte Tüchtigkeit der Regie schließen eine solche Möglichkeit von vorneherein aus. Aber gerade an diese Bühne darf man höhere Ansprüche stellen, von ihr soll man eine auch im Einzelnen vollkommen befriedigende Wiedergabe der Tragödie fordern; und wir gestehen offen, in diesen Erwartungen getäuscht worden zu sein.

Das Drama ist „nach Schlegel's Uebersetzung für die Bühne eingerichtet“. Wir behalten uns vor, auf diese „Einrichtungen“, welche von einem gewissen Geschick, aber auch von großer Schonungslosigkeit gegen den Dichter zeugen, ausführlich zurückzukommen. Sie tragen jedenfalls nur den geringeren Theil der Schuld, wenn von der eigentlichen Bedeutung der Tragödie, von ihrer charakteristischen Originalfarbe auffallend wenig vor die Augen trat. Um zu seinem ganzen Recht, zu seiner vollen Wirkung zu gelangen, bedurfte es vor Allem einer anderen Besetzung der Hauptpartien, und es wird wohl erlaubt sein, hierüber wenigstens in Diskussion zu treten, bevor man sich entweder absolut mit dem Gegebenen begnügt, oder — was noch schlimmer wäre — König Richard II., als außer der Stimmlage der Burg gelegen, wieder zu seinen Vätern versammelt.

In erster Linie steht hier allerdings gleich Hr. Wagner, als der ungenügendste Richard von der Welt. Er gab uns freilich das Bild eines recht jammerswerthen Königs, aber von dem in all' seiner Schwäche noch liebenswürdigen Menschen, von dem leichtblütigen Bonvivant, an den sich die schmarotzenden Höflinge hängen, den eine zärtliche Gattin liebend umrankt, von diesen, so zu sagen, positiven Seiten im Charakter Richard's, auf die dann auch seine Ueberlegenheit im Unglück und unser ganzes Mitgefühl sich gründet, brachte die grämliche, polternde Figur des Hrn. Wagner kaum einen Zug zu Tage. Nur einige Ausbrüche bitteren Spottes über das Geschick seines Thrones und den Abfall der ehemaligen Anhänger machten vortheilhafte, von gerechtem Beifall begleitete Ausnahmen. Die reiche innere Entwickelung des Charakters in der zweiten Hälfte des Drama's, die herrlichen Stellen gemüthvoller Kontemplation und rührender Selbstironie verrauschten klang- und wirkungslos. Wie würden sich diese Partien, fragten wir uns, etwa vor zehn Jahren in Hrn. Fichtner's Händen ausgenommen haben? Ja, würde jetzt nicht vielleicht Hr. Sonnenthal der Natur solcher passiven Heldenrollen besser entsprechen können, als Hr. Wagner?

Was nun den klugen Bolingbroke in der Person des Hrn. Gabillon betrifft, so würden wir auch diesem freundlicher gestimmt sein, wenn er es uns gegenüber selbst gewesen wäre. Wozu dieses finstere Pathos im Antlitz, wozu dieses gewaltsame Augenrollen, das Vorrecht eines Hagen oder Alba, bei dem eben so ritterlich-gewinnenden, als fein-verschmitzten Bolingbroke? Von der Lokalfarbe des Charakters ging über jener fremdartigen Beimischung fast Alles verloren und hätten wir namentlich dem stummen Spiel des Hrn. Gabillon mehr Leben und eine feinere Nüancirung gewünscht.

Unter den Figuren der zweiten und dritten Reihe ist manche gelungene Leistung hervorzuheben. Fr. Rettich wußte der kleinen Rolle der Herzogin von Gloster einen jener kräftigen Einzeleffekte abzugewinnen, welche sie für derartige „Damen in Trauer“ so vorzüglich geeignet macht. Auch der alte Gaunt fand in Hrn. Lewinsky einen ebenso styl- als wirkungsvollen Repräsentanten, welcher uns aber gleichwohl nicht vergessen machen konnte, daß namentlich in der Sterbeszene Hr. Anschütz, weil er mehr Maß zu halten gezwungen gewesen, auch besser am Platz gewesen wäre. Ueberhaupt war, wie es schien, durch Hrn. Baumeister gleich in der ersten Streitszene mit Bolingbroke, ein Register gezogen worden, welches nach unserem Ermessen durch die schlechte Akustik der Burg kaum gerechtfertigt werden kann. Die Stimme Mowbray's versagte denn auch gleich beim zweiten Anlauf und der Bischof von Carlisle, eine sehr feine, besonders in Haltung und Kostüme ganz

meisterliche Figur des Hrn. Fichtner, hatte Mühe, gegen den allgemeinen Sturm aufzukommen. Die HH. Sonnenthal und Förster entledigten sich ihrer Aufgaben mit dem gewohnten Eifer und Geschick; doch könnte Letzterer sich von der allerdings durch den Dichter gefährlich nahe gezogenen Grenze des Lächerlichen etwas vorsichtiger fern halten. Auf Inscenirung und Regie kommen wir noch wiederholtem Anschauen zurück. Die äußere Ausstattung war wenigstens erträglich, wenn auch keineswegs glänzend. Wenn wir im Allgemeinen von den Zusätzen der geheimen „Bühnen-Einrichtung" heute noch schweigen, so muß immerhin soviel bemerkt werden, daß es mit dem wiederholten Hervorkehren der politischen Moral des Drama's denn doch gar zu gut gemeint war. So war es uns am Schlusse des vierten Aktes, der bei Shakespeare mit zwei rührenden Versen des entthronten Königs endigt, als vernähmen wir einen Chor von Polizisten murmeln:

Die Moral von der Geschicht':
Stürzet keinen König nicht!

Wir sind überzeugt, Shakespeare würde so etwas nicht intendirt haben, und wäre er selbst — Gervinus gewesen.

An der Wien.

19. September zum ersten Mal: „Ein geadelter Kaufmann". Charakterbild in fünf Akten von Görner.

G. — Ein Kunstwerk oder Künstler, die in Berlin gefallen, müssen es deshalb nicht auch schon in Wien. Oft ist schon an der Moldau der Geschmack ein ganz verschiedener. Wenn man trotzdem gegen den Anklang, den Görner's „Geadelter Kaufmann" in Berlin gefunden, sich hier von vornherein nicht skeptisch verhielt, so ist dies durch den Ruf des Verfassers als Genialen hinreichend begründet. Doch ein bös' Geschick hat seinem Paß in Wien das Vidi versagt; das Stück wurde bei der ersten Aufführung sehr kühl aufgenommen, verschwand nach drei Vorstellungen ganz vom Repertoir, und wir könnten nicht sagen, daß das Schicksal ein unverdientes sei. Der fruchtbare Görner ist ein glücklicher Charakterzeichner im kleinen, an das Proverbe streifenden Genrebild, dem er bis jetzt die meiste Thätigkeit gewidmet, wo der Knoten sich in einem Athem schürzt und löst, und mit wenigen derben Strichen der Charakter mit Allem, was er um und an sich hat, skizzirt ist. Diese bescheidenen Grenzen hat er diesmal durchbrochen, um sich in einer geräumigen Arena zu versuchen, hat aber doch nur gezeigt, daß sein Feld — das Gebiet der Bagatelle ist. Wo er in seinem neuen Opus Genrist sein kann, kann man ihm Anerkennung nicht versagen. Die Geburtstagscene, die den ersten Akt füllt, ist eben so nett angelegt, als zierlich und anmuthig ausgeführt, die drei Frauengestalten der Kaufmannsfamilie und theilweise auch Hänselmayer sind frisch und lebendig gezeichnet, wozu noch kommt, daß diese einfachen Krämersleute auch eine ihrer Stellung und Bildung entsprechende Redeweise führen — doch nun dürften wir auch ziemlich zu Ende sein. Was zu einem fünfaktigen Drama denn doch in erster Linie gehörte, eine spannende Handlung, fehlt auch in erster Linie. Von dem Augenblicke des Einlaufs der Adelserhebung an sieht man die ganze Intrigue Zug für Zug schon voraus, und dort, wo eine Ueberraschung versucht wird, mit dem Eintritt Hänselmayers in den Ballsaal seines Schwagers, bleibt es leider bei dem Versuche. Ebensowenig ist die Behandlung eine neue. Es dürfte kaum schwer sein, das Ganze aus Iffland und Kotzebue da capo zusammenzustellen, so wenig hat sich Görner nach neuen Motiven und Wendungen umgesehen. Was aber geradezu in Erstaunen versetzt, ist, daß der Verfasser, der in einer der ersten Handelsstädte Europas lebt, so wenig Einblick in Denken und Schaffen, Leben und Weben eines Kaufmanns zeigt. So unwahr, wie dieser gute Rohrbeck dem Wicht von Minister auffitzt, dessen jedermann bekannte Verhältnisse doch ihm allein nicht fremd sein können, dürfte es kaum einer zu Vater Noah's Zeiten getroffen haben.

Ein anderes Malheur, das Hrn. Görner mit seinem Titelhelden passirt ist, besteht darin, daß er es unterlassen hat, dessen plötzlichen Gesinnungsumschlag zu motiviren, der sich, wie die Dinge liegen, auf eine Inkonsequenz des Charakters nicht zurückführen läßt, und so, wie er eingeschmuggelt wurde, geradezu unwahr ist. Wenn er schon für die Fortentwicklung des Stückes nothwendig war, so wäre doch z. B. durch die Meinung, der Tochter mit einem Gatten aus den Hofkreisen ein größeres Glück sichern zu können, als mit dem jetzt noch mittellosen Kaufmann, der plötzliche Wortbruch diesem gegenüber wenigstens erklärt, wenn auch nicht moralisch gerechtfertigt worden.

Dabei steht sich Görner, auffallend genug, noch dadurch im Lichte, daß er sich die Gelegenheit gerade zu effektvollen Scenen ganz ohne Noth ent-

gehen läßt, indem er sowohl den „Hochmuth“ als den „Fall“ sammt der Bekehrung Rohrbeck's im Zwischenakte geschehen und die Erlebnisse auf dem Hofball mit einigen abgebrochenen Worten erzählen läßt. Und zu was für köstlicher Genremalerei hätte gerade dieser letztere Veranlassung gegeben! Einmal, mit dem oben erwähnten Eintritt Hänselmayer's in Rohrbeck's Salon, ist sogar eine der wirkungsvollsten Scenen bereits eingeleitet, und man sieht mit Spannung ihrem Verlauf entgegen, als sie plötzlich abgebrochen wird, ohne daß man weiß, wozu eigentlich der Klempner kam und warum er ging.

Die Darstellung möchten wir als Ensemble etwas schleppend, schwerfällig nennen, ohne daß man mit Recht von dem oder jenem der Mitwirkenden sagen könnte, er habe schlecht gespielt. Wohl aber ließen Einzelne Verschiedenes vermissen. So hätten wir vom Vertreter des Titelhelden mehr Nüancirung, mehr Kolorit gewünscht, Hänselmayer ist viel mehr Charakter als komische Rolle und wäre vielleicht besser in Besitze Hrn. Rott's gewesen; Frl. Herzog vergaß, daß sie nicht in einer Posse, sondern in einem Drama spiele, und that des Guten gerne etwas zu viel. An Hrn. Bergmann möchten wir die einfache Natürlichkeit und an Hrn. Siebert die Zurückhaltung loben. Die Damen Steger und Gutperl nahmen sich ihrer Rollen mit wärmster Hingebung an, und wir möchten speziell von letzterer sagen, daß unter den weiblichen Rollen ihr Spiel die unbedingteste Anerkennung verdient. *)

Kleine Chronik.

Als ein dankbarer Opernstoff wird uns von einem geehrten Mitarbeiter folgende handlungsreiche Sage, welche im hessischen Odenwalde noch im Munde des Volkes lebt, zur Veröffentlichung empfohlen: In der Bergstraße, da wo der Odenberg in malerischen Anhöhen zu der Rheinebene sich hinabsenkt, liegt gegenüber von Zugenheim, der Villa des österreichischen Feldmarschallieutenants Prinzen Alexander von Hessen — einstigem Jugendaufenthalt der jetzigen Kaiserin Marie von Rußland — auf waldiger Spitze die Burgruine Dannenberg. Ein in der Kirche zu Zugenheim eingemauerter Stein nennt als Erbauer der Burg (1264) Konrad von Dannenberg. Von ihm geht folgende Sage. Konrad sei auf einem Zuge in's heilige Land von den Ungläubigen gefangen worden und habe lange in harter Sklaverei schmachten müssen. Auf diese Kunde hin habe seine Hausfrau Anna, eine geborne Gräfin von Irbach, sich in Pilgerkleidern und mit ihrer Harfe nach dem Morgenlande begeben, habe dort den geliebten Eheherrn aufgesucht und endlich gefunden. Sie spielte nun vor dem Türken, seinem Herrn, so wunderbare Weisen, daß derselbe zu ihr sprach, sie solle bitten, was sie wolle, er werde es ihr schenken. Da bat sie um seinen Sklaven, und der Türke schenkte ihr ihren Mann. Ohne sich ihm zu erkennen zu geben, begleitete sie ihn darauf in die Heimat, aber wenige Tagereisen vor ihrem Schlosse eilte sie ihm heimlich voraus und empfing ihn nun bei seiner Ankunft auf dem Dannenberg als seine Gattin mit Freuden. Allein Ohrenbläser hatten ihm bereits zugeraunt, seine Gemalin habe ihm während seiner Abwesenheit die Treue nicht gehalten, sie sei abenteuernd in der Welt umhergestreift und habe ohne Zweifel einen leichtfertigen Wandel geführt. Da entbrannte der Zorn des beleidigten Gatten, und schon war er im Begriffe blutige Rache an ihr zu nehmen. Sie aber entfloh schnell vor ihm in ihr Gemach und kehrte alsbald in den Männerkleidern und mit ihrer Harfe zurück, welche sie auf der Reise getragen. Ritter Konrad erkannte nun in ihr seine Retterin aus der Gefangenschaft, stürzte ihr reuig zu Füßen, und die versöhnten Gatten feierten das seligste Fest der Wiedervereinigung.

In Paris beabsichtigt man ein neues Volkstheater zu errichten, welches auch Opern aufführen darf, und für dramatische Musik das werden soll, was die Konzerte Pasdeloup's für die Symphonie und sonstige klassische Musik sind. Martinet, Direktor der Kunstausstellung des Boulevard des Italiens, hat, wie es heißt, das Privilegium für Errichtung des neuen Theaters bereits erhalten.

In Dresden ist am 20. September Sophokles' „Oedipus in Kolonos“, mit Musik von Mendelssohn, in Szene gegangen. Frl. Janauschek hat unlängst als Debarah, Orsina, Brunhilde, Lucie („Buch III.“) und Gräfin Autreval („Damenkrieg“) gastirt. — Dem Vernehmen nach ist Hr. v. Strantz als Schauspieler und Regisseur am Hoftheater engagirt worden.

In Hamburg werden im Stadttheater zwei Novitäten von Hersch und Horn vorbereitet, die dem letztern führt den Titel: „Zähne des Strandvogts“, die des erstern behandelt die Lorelei-Sage.

Lessing's „Nathan“ wurde, wie J. G. Römerfahrt in seiner Schrift über dieses Drama erzählt, seit 26. März 1843 unter dem Titel „Der weise Tugendgreis“ zu wiederholten Malen in Konstantinopel in neugriechischer Uebersetzung von griechischen Schauspielern gegeben. Bei der erstmaligen Aufführung waren nur wenige Türken zugegen. Diese aber verbreiteten die Thatsache bald weiter, und so bestand die Zuhörerschaft bald zum größten Theil aus Türken.

*) Bei der dritten Vorstellung, der wir beigewohnt, zeichneten sich sämmtliche Mitwirkende durch lebendiges und präcises Spiel aus, überdies aber Frl. Steger, Frl. Gutperl, die HH. Siebert, Bergmann, Wilke, Steinmüller, und theilweise auch die HH. Jäger und Liebold, durch den natürlichen Grundton ihrer Darstellung. A. d. R.

Die Erzählung von den drei Ringen erregte ungeheuern Jubel, in den auch die schweigsamsten Mosleminś einstimmten.

Zu Shakespeare's dreihundertjährigem Jubiläum gedenkt Hermann Marggraff bei Brockhaus in Leipzig unter dem Titel: „Lichtstrahlen aus Shakespeare's Dramen" eine Anthologie besonders gedankenreicher Stellen aus des großen Dichters Werken erscheinen zu lassen, denen eine längere Einleitung vorhergehen soll.

Im Salzburger Theater werden Restaurations-Arbeiten vorgenommen, und u. A. die Gasbeleuchtung eingeführt. Nächsten Monat beginnt die Wintersaison.

Lokales.

G. — **In das Carltheater** sind nun die Gespenster in einem von A. Langer herrührenden Schwank unter dem Titel: „Ueberall Geister" auch eingeführt worden. Da selbiger Schwank eigentlich nur als Postkutsche für die neuen Gäste diente, so hatte sich's die Firma, welcher er entstammt, von Herzen bequem damit gemacht. Wenn wir von diversen, zwar dankbarlichst aufgenommenen, aber doch recht billigen Witzen und politischen Anspielungen, z. B. von den nagelneuen „Frankfurtern" und der „Berliner Extrawurst" u. a. Notiz nehmen, so haben wir hiemit Alles gethan, was Hr. Langer billigerweise von uns verlangen kann. Die Helden der Novität, die „Geister" selbst, waren allerdings die besten, die wir hier gesehen, was wir dem sie zitierenden Apparate zugestehen wollen, ob die überhaupt möglichst besten, können wir nicht beurtheilen. — Den „Geistern" folgte Suppé's Operette: „Das Peustonat" mit meist glücklicher Besetzung und überwiegend gelungener Ausführung. Die Chöre gingen vor Allem präzis zusammen, die Damen Marx und Fischer waren stimmlich bestens disponirt, letztere verband damit auch ein angenehmes Spiel, nur Frl. Schwöder schien mit der tiefen Lage ihres Partes zu kämpfen. Eine ganz werthvolle Acquisition dürfte die Direktion mit ihrem neuen Tenor, Hrn. Telek, gemacht haben, der eine frische, sehr ansprechende Stimme mitbringt, und durch sein Ständchen rauschenden Beifall erntete. Lernen muß er aber noch: sicher singen, deutlich aussprechen und in erster Reihe: spielen.

In einem neuen Stück für's Carltheater soll, hiesigen Blättern zufolge, die Hauptrolle „für Frl. Anna Müller berechnet sein". Wir sind auf diese „Berechnung" ziemlich begierig, da uns die zu einer solchen immerhin nothwendigen eigenthümlichen schauspielerischen Eigenschaften der Genannten gänzlich unbekannt sind.

In Donizetti's „Linda" hat am 24. d. M. Hr. Krén aus Prag sein vor einigen Wochen abgebrochenes Gastspiel wieder aufgenommen.

Gluck's „Iphigenia in Aulis" ist, in Folge verschiedener Unpäßlichkeiten, wieder in die Ferne gerückt und dafür zum 4. Oktober die Reprise der Halévy'schen „Musketiere" angesetzt, mit den Damen Liebhard und Bettelheim, den HH. Walter, n. Bignio und Mayerhofer in den Hauptrollen.

Die Hofoperndirektion soll, wie der „Zwischen-Akt" berichtet, „mit einer Gesangskünstlerin ersten Ranges in Unterhandlung getreten sein". Vergebens blicken wir im Geiste nach allen Theatergegenden, um zu errathen, wer damit gemeint sein könne. Der Künstlerinnen „ersten Ranges" gibt es doch wahrlich nicht in so beruhigender Quantität.

Ueber das beabsichtigte Engagement des Hrn. Rokitansky am Operntheater vernimmt man noch nichts Entscheidenes, die Unterhandlungen dauern wahrscheinlich noch fort. Jedenfalls wäre die Acquisition eine hoffnungsreiche.

Das definitive Engagement des Tenoristen Wachtel hat am Anfang der verflossenen Woche ein Aufsehen erregt, welches wie nicht anders als ein dramatisches zu nennen vermögen. Durch die Mittheilungen einiger Blätter wurden nämlich die Opernfreunde innerhalb vierundzwanzig Stunden in den Zustand tiefster Hoffnungslosigkeit gestürzt und „zu Tode betrübt", um dann mit einem Male „himmelhoch jauchzend" in die „seligen Gefilde" erfüllter Tenoristensehnsucht emporgeschnellt zu werden. Am Sonntag nahm Hr. Wachtel als Lyonel feierlich gastirend Abschied, am Dinstag debütirte er, engagirt, als Stradella. Ernsthaft gesprochen, können wir uns über Hrn. Wachtel's Engagement — von der ungeheuren Budget-Belastung abstehend — nur freuen und wollen seine merkliche Indispostion am Debüt-Abend durchaus nicht als üble Vorbedeutung nehmen. Nur muß Hr. Wachtel, der sich über die Aufnahme, die er hier gefunden hat, eben so wenig beklagen kann, wie über die ihm zugestandenen 90,000 (sage neunzigtausend) Gulden, — ernstlich darauf bedacht sein, auch höheren künstlerischen Anforderungen, welche die Kritik berechtigt und verpflichtet ist an ihn zu stellen, in einer, seiner hiesigen Stellung und den erlangten Begünstigungen entsprechenden, Weise zu genügen.

Mit Immermann's „Andreas Hofer" im Burgtheater soll es nun doch Ernst werden, und zwar schon am 13. Oktober.

„Wiener humoristisches Jahrbuch und Kalendarium", herausgegeben von Isidor Gaiger, ist in seinem ersten Jahrgang für 1864 hier bei F. B. Geitler erschienen. Außer vom Herausgeber selbst enthält es Beiträge von Bauernfeld, Berg, Eduard Breier, Langer, Mautner, Sigmund Schlesinger, u. A. und überdies fünf „Flotte Lieder" von — Josefine Gallmeyer. Wir heben besonders Schlesinger's dramatischen Scherz: „Eine Tragische", die Parodie „Reingold" vom Herausgeber, und unter den Illustrationen „Die Virtuosen des europäischen Konzertes" hervor.

Briefkasten. 20. — 26. September: R. K. in Königsberg, P. in Treben, e. in Prag. Benützt. — H. Th. R. in Berlin: Bereits brieflich beantwortet. — A. S. und M. hier. C. L. in Schwerin, O. P. in Leipzig: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 40. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 3. Oktober 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: „Richard der Zweite“ auf dem Burgtheater. — Studie über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks. — Dramatische Literatur (Richard Wagner). — Theatralisches aus Italien. I. — Das Königsberger Theater. (Schluß.) — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir, Neubesetzung.) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Dresden, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Bühnen-Einrichtung „Richard's II.“ für das Burgtheater.

e. — Schon bei der ersten Wiederholung „Richard's II.“ zeigten die Räume des Burgtheaters bedenkliche Lichtungen und es ist jetzt leider kaum, wie neulich noch, eine Frage mehr, daß die nächsten Vorstellungen der Tragödie dem Hause keine goldenen Früchte bringen werden. Die Presse hat sich im Ganzen über die Darstellung sehr ungnädig, im Einzelnen sogar über das Drama selbst mit nur getheilter Bewunderung ausgesprochen; und man wird schwerlich weit fehl schießen, wenn man die guten Leutchen, welche „natürlich durchaus keine Sachkenner sind, aber den „Richard II.“ doch unmaßgeblich für eine recht langweilige Tragödie zu halten sich erlauben“, viel zahlreicher sich vorstellt, als es nach den Aeußerungen der Journale den Anschein haben könnte.

Diesen Thatsachen gegenüber wäre es nun allerdings das Leichteste, den armen, endlich an's Licht gezogenen Richard wieder in das Dunkel der Vergessenheit hinabzustoßen. „Gut, Ihr wollt ihn also nicht! — Nun denn, ad acta! König, lebe wohl!“ — Allein wir hegen die Zuversicht, daß die artistische Direktion, deren Verdienst wir in dem Erscheinen „Richard II.“ auf den Brettern der Burg offen und freudig anerkennen, sich dieses Ausweges, eben weil er so leicht ist, nicht bedienen wird. Wir sind überzeugt, daß die Direktion auf das Urtheil der entschiedenen Freunde des „Richard II.“, zu denen u. A. wir uns zählen, auch ein wenig hören, und vor Allem, daß sie zu der Selbsterkenntniß gelangen wird, sich einzugestehen, daß an dem bisherigen Mißgeschick der Tragödie auf unserer Hofbühne sie und nur sie allein die Schuld trägt.

Damit man uns nicht mißverstehe, reihen wir heute alle wesentlichen Modifikationen, welche das Werk Shakespeare's durch die hiesige „Bühnen-Einrichtung“ erfahren hat, übersichtlich aneinander. Sieht man auf Zahl und äußeren Umfang dieser Aenderungen, so will Einem die Sache auf den ersten Blick ziemlich unbedeutend und harmlos vorkommen. Dies war auch die Ursache, daß wir nach dem ersten Anschauen der Tragödie, wobei unsere Aufmerksamkeit natürlich vorzugsweise den Schauspielern galt, eben diesen die größere Schuld an der mißlungenen Darstellung beimessen wollten.

Eine zweite genauere Prüfung nöthigt uns leider, dem unbekannten Autor der „Bühnen-Einrichtung“ gegenüber, zu einem theilweisen Dementi. Das mürrische Pathos des Titelhelden war freilich am zweiten Abend so gut wie am ersten die sichtbare Hauptursache der allgemeinen Verstimmung. Hr. Wagner schien sich gar nichts von den laut gewordenen Klagen zu Herzen genommen zu haben. Auch Bolingbroke zeigte keine liebenswürdigere Stirn, die HH. Lewinsky und Baumeister trauten ihren Kehlen

immer noch mehr zu, als nöthig war, und von den übrigen Darstellern hatte nur Hr. Förster den komischen Seiten des alten Bork einige kleine Dämpfer aufgesetzt. Aber alle jene Mängel der Darstellung hängen tiefer, als wir selbst geglaubt, mit den unscheinbaren Veränderungen des Textes zusammen, von denen wir jetzt behaupten müssen, daß sie bei aller schuldigen Ehrfurcht vor dem dramatischen Bau der Tragödie doch deren poetisches Kolorit wesentlich verwischt und verdorben haben.

In den ersten beiden Aufzügen geht es noch ohne merkliche Retouchen ab; es sei denn, daß man die unbedeutenden Kürzungen in der dritten Scene des zweiten Aktes betonen wollte, von denen uns jedoch wenigstens die ersteren, weil sie nur jenem bekannten Shakespeare'schen Wortspielhaarwuchs etwas die Spitzen kürzen, ganz am Orte zu sein scheinen.

Um so muthwilliger verfuhr man mit dem dritten Akt. Hier ist buchstäblich keine einzige der fünf Scenen intakt geblieben; ja, was sagen wir, man hat nicht weniger als drei davon ganz weggelassen! Welch' ein gründlicher Verschwender muß dieser William Shakespeare doch gewesen sein, daß er so mir nichts dir nichts für einen Akt drei Scenen zuviel komponirte! Und dieses wird sich doch gewiß erhärten lassen, daß besagte drei Scenen eben zum wenigsten reiner Luxus, bloße poetische Arabeske sind. Im andern Falle hätte sie unsere „Bühnen-Einrichtung" ja gewiß nicht weggestrichen. — Sehen wir zu! —

Die erste Scene führt uns in das Lager von Wales. Das Heer droht von Richard abzufallen. Umsonst versucht Lord Salisbury den „redlichen Wallifer", einen Feldhauptmann, auf den „der König sein ganz Vertrauen gesetzt", zum Bleiben zu bewegen. Zu spät! Da bricht Salisbury in die ahnungsvollen Worte aus:

„Ach Richard! mit den Augen bangen Muth's
Seh' ich, wie einen Sternschuß, deinen Ruhm
Vom Firmament zur niedern Erde fallen.
Es senkt sich weinend deine Sonn' im West,
Die nichts als Sturm, Weh, Unruh hinterläßt.
Zu deinen Feinden sind die Freund' entfloh'n,
Und widrig Glück spricht jeder Mühe Hohn.

Ist nun diese mit Shakespeare's ganzer Meisterschaft ausgestattete Scene wohl ohne Weiteres überflüssig? — Sie schildert gleichsam den gewitterschwangeren Abendhimmel, an dem die trübe Sonne Richard's zur Neige geht. Sie bildet, weil sie den Umschwung im Heere, den Sturz der festesten Säule des Thrones darstellt, gleichsam den Boden für die Begebenheiten der folgenden Scenen, welche das aufsteigende Glück Bolingbroke's und Richard's völlige Isolirung uns vor Augen führen. Sie muß ebenso gut wie jede andere Scene als ein lebendiges Glied in der Kette des dramatischen Fortganges betrachtet und darf deshalb um keinen Preis gestrichen werden.

Auch mit der Tilgung der folgenden zweiten Scene ist unseres Erachtens ein wesentlicher Theil aus dem Ganzen herausgerissen; denn sie enthält sowohl für die Charakteristik des Königs als auch Bolingbroke's die bedeutsamsten Züge. Bushy und Green, die Höflinge Richard's, werden als Gefangene vor Lqneaster's Zelt geführt. Ihr Tod ist beschlossen; doch soll von diesem Blutgericht auch nicht ein blasser Schein unedler Rachsucht auf den edelmüthigen Bolingbroke fallen. In ausführlichen Worten motivirt er ihren Tod und legt hiebei den Angelpunkt des ganzen Drama's bloß:

— „um von meiner Hand
Ew'r Blut zu waschen, will ich öffentlich
Hier ein'ge Gründe eures Tod's enthüllen.
Ihr habt mißleitet einen edlen Fürsten,
An Blut und Zügen glücklich ausgestattet,
Durch euch verunglückt und entstaltet ganz;
Mit euren sünd'gen Stunden schiedet ihr
Gewissermaßen ihn und sein Gemahl;
Ihr brach't den Bund des königlichen Bettes,
Und trübtet einer holden Fürstin Wange
Mit Thränen, die ew'r Unrecht ihr entlockte.
Ich selbst, ein Prinz durch Rechte der Geburt,
Dem König nah' im Blut und nah' in Liebe,
Bis ihr bewirkt, daß er mich mißgedeutet,
Mußt' eurem Unrecht meinen Nacken beugen,
In fremde Wolken meinen Odem seufzen,
Und essen der Verbannung bitt'res Brod;
Indessen ihr geschwelgt auf meinen Gütern,
Mir die Gehegʼ entlegt, gefällt die Forste,
Mein Wappen ans den Fenstern mir gerissen,
Den Wahlspruch mir verlöscht, kein Zeichen lassend,
Als Aud'rer Meinung und mein lebend Blut,
Der Welt als Edelmann mich darzuthun".

Nachdem dann Bushy und Green zum Tode abgeführt sind, erkundigt sich Bolingbroke beim Herzog von York nach der Königin:

„Ihr saget, Oheim, daß die Königin
Nach eurem Hause sich begeben hat.
Um's Himmels Willen, laßt ihr gut begegnen,
Sagt ihr, daß ich mich bestens ihr empfehle;
Tragt Sorge, meinen Gruß ihr zu bestellen",

Wie edel und ritterlich tritt hier das Wesen Bolingbroke's hervor! Wie nothwendig wären besonders für unsere Darstellung diese wohlthuenden Züge gewesen, um in der Figur des Hrn. Gabillon das Barsche, allzu Rapide und Rauhe abzumildern! Und wie hell wird namentlich der König selbst, sein Hof, seine Schwächen und sein Unglück hier beleuchtet!

Wenn man aber auch diese beiden „Kürzungen" sich gefallen lassen wollte, so befinden wir uns der Streichung des fünften Auftrittes gegenüber in einer förmlichen Verlegenheit. Hier handelt es sich nicht um diesen oder jenen bedeutsamen Zug, hier ist, mit der berühmten Gärtnerscene, eine wahre Perle aus der Krone des Drama's muthwillig herausgebrochen. Es kommt Einem vor, als wenn der Autor der „Bühnen-Einrichtung" einfach um Zeit zu gewinnen, das Drama in einen Lostopf umgewandelt hätte. Nur blind hineingegriffen! Was du packst, ist gleichgiltig!

Die Gärtnerscene des dritten Aktes ähnelt in mancher Hinsicht der Episode des Pater Lorenzo in „Romeo und Julie". Sie gehört zu jenen köstlichen dramatisirten Parabeln, durch welche der Dichter uns den poetischen Sinn des Drama's zu verbildlichen, den vereinzelten Vorgang des Menschenlebens in den großen Zusammenhang der Weltordnung geistig einzufügen sucht. — Die Königin ist im Garten des Herzogs von York mit zweien ihrer Fräulein, welche sich vergebens bemühen, die bange Sorge der Herrin für das Geschick des Gemahls mit Spiel und Gesang hinwegzuscherzen. Da kommt ein Gärtner mit seinen Gesellen:

Gärtner.

„Du, bind' hinauf die schwanken Aprikosen,
Die, eigenwill'gen Kindern gleich, den Vater
Mit ihrer üpp'gen Bürde niederdrücken;
Gieb eine Stütze den gebognen Zweigen.
Geh Du, und hau' als Diener des Gerichtes,
Zu schnell gewachsner Sprossen Häupter ab,
Die allzuhoch steh'n im gemeinen Wesen;
In unserm Staat muß alles eben sein. —
Nehmt ihr das vor, ich geh' und jät' indeß
Das Unkraut aus, das den gesunden Blumen
Die Kraft des Bodens unnütz saugt hinweg."

Erster Geselle.

„Was sollen wir, im Umfang eines Zaun's,
Gesetz und Form und recht Verhältniß halten,
Als Vorbild zeigend unsern festen Staat?
Da unser Land, der feeumzäumte Garten,
Voll Unkraut ist, erstickt die schönsten Blumen,
Die Fruchtbäum' unbeschnitten, dürr die Heiden,
Verwühlt die Beet' und die gesunden Kräuter,
Von Ungeziefer wimmelnd".

Gärtner.

„Schweige still!
Der diesen ausgelaßnen Frühling litt,
Hat selbst nunmehr der Blätter Fall erlebt.
Die Ranken, die sein breites Laub beschirmten;
Die, an ihm zehrend, ihn zu stützen schienen.
Sind ausgeranft, vertilgt vom Bolingbroke;
Der Graf von Wiltshire, mein ich, Bushy, Green".

Und nicht nur durch diese allegorische Bedeutung, über welche der Dichter, wie Jedermann sieht, uns keinerlei Zweifel übrig läßt, sondern auch durch ein bestimmtes Uebergreifen in die Handlung selbst ist diese Scene mit dem Stück verflochten. Der Gärtner fährt auf des Gesellen Frage fort, von Richard's, des umweisen Gärtners, Geschick nach „Briefen, die gekommen verwichene Nacht an einen nahen Freund des guten Herzogs York, voll schwarzer Zeitung", zu erzählen. Das hört die Königin und unter Bestürzung, Zorn und Thränen sehen wir sie nach London eilen. —

Verglichen mit der Verwüstung, welche durch den Wegfall dieser drei Scenen angerichtet ist, wollen wir die übrigen kleinen Kürzungen kaum berühren. Die meisten derselben, wie z. B. die der vierten Scene, sind unschädlich und sogar zum Theil ganz glücklich. Auch die Zusammenziehung des Bischofs von Carlisle und Sir Stephen Scroop's zu einer Person ist ein geschickter Griff. Es ließe sich vielleicht, wenn man denn einmal durchaus Zeit gewinnen will, in dieser Richtung sogar noch manche andere kleine Einzelnheit ohne Gefahr ausmerzen. Andrerseits treten aber die großen Striche der „Bühnen-Einrichtung" freilich in ein um so eigenthümlicheres Licht, wenn man sieht, daß der unbekannte Diaskeuast des Shakespeare keineswegs nur gekürzt, im Gegentheil auch ganz munter hinzugedichtet hat. Dies ist für uns die bei Weitem interessantere Seite seiner Thätigkeit. Und zwar erstreckt sich dieselbe namentlich auf die letzten beiden Akte, die wir deßhalb mit erhöhter Aufmerksamkeit prüfen wollen.

(Schluß folgt.)

Studie

über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks.

Von **Karl Grädener.**

„Nicht daß ich's schon ergriffen hätte; ich jage ihm aber nach, auf daß ich's ergreifen möchte".

(Apostel Paulus.)

Man muß sich selbst kennen und sein Vaterland, um zu begreifen, mit welcher echt-germanischen, ausdauernden und eines reichern Resultates würdigen Beharrlichkeit der Deutsche nun schon seit fast einem Jahrhundert sich abmüht, den Inhalt der reinen, also nicht vokalen Musik in einem Dritten, entweder Allgemein-Poetischen oder Begrifflichen, oder endlich Psychologisch-Physiologischen, jedenfalls in einem außerhalb der Musik selbst Liegenden zu finden — während man sich doch nachgerade überzeugt haben sollte, daß dies Gebahren, als in sich unlogisch, schließlich weitab vom Wege führt, daher die Sache anders anzugreifen, das, was man anstrebt, anderswo zu suchen sei. Wird doch mit den Wörtern: Idee, Inhalt, Gehalt, Gegenstand (Objekt), Motiv, Kern, Bedeutung, Seele u. s. w. eines Kunstwerks noch heute in Werken selbst unserer Kunstphilosophen ein so Alles verwechselnder Mißbrauch getrieben, werden doch das zeugende Prinzip (des Künstlers Seele) und das Erzeugte (das Kunstwerk selbst) gleich wie die Wirkung des letzteren auf den Dritten (Beschauer oder Hörer) dermaßen durcheinander geworfen, daß man in der That — wie Beethoven naiv in seinen „Studien" sich ausdrückt — nicht weiß, „wer Koch, wer Kellner sein thut". Rekurriren doch, was speziell die Tonkunst anlangt, Männer der Jetztzeit, trotz mancher obwohl seltenen energischen Proteste Anderer, immer wieder auf einen s. g. Gefühlsinhalt, den sie Elise Polko und andern zartbesaiteten Frauen überlassen sollten, auf einen Gefühlsinhalt, der entweder auch aus Phidias' Jupiter-Haupte uns entgegenspringen müßte, oder in der Musik nicht minder unauffindbar ist, so daß wir in heute erschienenen Monographien auf Sätze stoßen, wie die folgenden:

„Diese ist es, die Empfindung, das Leben des Herzens, der Widerschein der Dinge im Spiegel unseres Gemüthes, der Widerhall der Welt in unseren Gefühlen, dieses Wogen unseres Innern ist es, was den eigentlichen, den besondern Inhalt unserer Kunst ausmacht. — — — — — Die Musik ist es, die jene wunderbaren Zustände der Menschenbrust, in denen noch Alles im Helldunkel des bloßen Gefühles durcheinanderwogt, sich zum besonderen Gegenstand der Darstellung auserkoren hat".

Das sagt (in seiner „Zauberflöte" S. 10) derselbe Ludwig Nohl, der anderswo, wenn nicht den Nagel auf den Kopf zu treffen, doch dieser seiner eigenen Gefühlstheorie den Krieg zu erklären scheint, wenn er in demselben Werke an der alten italienischen Weise (Gluck gegenüber) preist „die wunderbare Anmuth der Tonbewegung, den Reiz der echten Melodie, die ohne Rücksicht auf irgend einen Wortsinn in sich selbst ihr Leben, ihren Sinn, ihren Geist hat" — und dies gerade „ihre eigenthümliche selbständige Schönheit" nennt; wenn derselbe weiter Gluck's Bestreben „den natürlichen Ausdruck der besondern Empfindung und Stimmung, den eine dramatische Situation bot, als den winzigen Zweck der Musik im Drama gelten zu lassen" eine Beschränkung des eigenthümlichen Gebietes der Tonkunst heißt, „die dem feinern Sinn mit Recht als Barbarei erscheint", und die natürliche Einfachheit, drastische Kraft u. s. w. dieses Tonhelden hervorhebt, durch die derselbe entschädigt „für den Mangel an selbständiger Musik, an Tongebilden, die für sich selbst sprechen, und die vor Allem ohne Rücksicht auf das, was sie aussprechen, zunächst einmal für sich selbst schön, reizend, anmuthig, harmonisch sind". — — — — — „Und wenn es dem Musiker von heute", heißt es später, „ermüdend wird, Gluck's erhabene Werke gar oft zu hören (?), so ist das kein Beweis, daß er den Sinn für das einfach Große und natürlich Empfindungsvolle verloren hat, sondern daß er über die e allgemein menschlichen Bewegungen hinaus auch noch Musik genießen will, d. h. solche Gebilde schauen, in denen außer der Empfindung noch die Gestalten bildende, unerschöpfliche Phantasie des Künstlers waltet, der eben seine Seele nur als Ton, als Musik auszusprechen im Stande ist".

Woher denn solche, hier nur an einem mir zur Hand liegenden Werke eines Schriftstellers nachgewiesene Widersprüche, woher diese Inkonsequenz, dieses Schwanken des Urtheils über, der Anforderungen an Musik und an das musikalische Kunstwerk?

Zunächst entspringen dieselben aus dem schon oben angedeuteten Verwechseln der Termini, also der durch letztere ausgesprochenen Begriffe selbst und der damit zusammenhängenden Schleyheit der Gegensätze, wo „Gehalt" zum Gegensatze „selbständiger Schönheit" wird, „Einfachheit und

Kraft“ zum Gegensatz „selbständiger Musik“, „Empfindung“ zum Gegensatz der „Phantasie“ u. dgl. — Mehr noch dadurch, daß wir (Deutsche) so gern, was dem Besonderen angehört, zum allgemein Giltigen machen und so aus dem Konkreten in vage, unbestimmte Abstraktionen uns verirrend, den Kompaß aus dem Gesicht verlieren, der allein das Steuer richtig leiten hilft. — Hauptsächlich aber aus dem Hang unserer meisten s. g. Philosophen, statt, wie Goethe that, ruhigen Blickes zu beobachten, dann die gesammelten Erfahrungen sich zu Ideen gestalten zu lassen, vielmehr eigene Hirngespinnste („Grillen“ nennt sie Feuchtersleben) in den Bereich des Wissens und der Kunst hineinzuoktroyiren. — Verlassen wir also (nicht als die Ersten) den Weg bloßen Raisonnements und hohlen Phrasenmachens, als den aprioristischer, zu nichts führender Spekulation, die statt zu fragen: ob die Kunst im Allgemeinen oder doch das Kunstwerk in seiner Besonderheit überhaupt einen Inhalt habe und welchen, vielmehr einen solchen prädicirt, ihn somit setzt, statt ihn zu suchen, und wo derselbe nicht zu Tage tritt, ihn à tout prix in eigenmächtiger Willkürlichkeit hineinphantasirt. Betreten wir statt dessen den meinethalben nüchtern und unkünstlerisch scheinenden Weg etymologischer Forschung und fragen gleich zur Sache schreitend: „Was heißt Inhalt?“

„Inhalt“ ist zuvörderst etwas, das einem Dinge innewohnt. Folglich kann es nicht außerhalb eines Dinges sein.

Da nun jedes sinnliche, d. h. mit den Sinnen wahrnehmbare Ding — und ein solches ist und muß vor Allem zweifellos ein jedes Kunstwerk sein — an diesem Wahrnehmbaren ein Aeußeres hat, das wir seine Form (Gestalt), auch seinen Körper nennen: so muß der Inhalt, wenn er wirklich ein Anderes ist als diese Form, auch von dieser seiner Form losgelöst, d. i. getrennt gedacht werden können. *) „Inhalt eines Kunstwerkes“ muß also zweitens ein der Form desselben Immanentes, aber dieser Form selbst Entgegengesetztes sein.

Indem wir so den Inhalt der Form des Kunstwerkes entgegensetzen, sagen wir zugleich, daß er ein Geistiges sein müsse, denn als ein Materielles würde er mit der aus materiellem Stoffe gebildeten Form dem Begriffe nach zusammenfallen. Somit ist „Inhalt“ eines Kunstwerkes ein der Form desselben immanentes, zugleich entgegengesetztes Geistiges.

Es ist aber selbstverständlich unerläßlich, und liegt schon in dem Worte „immanent“, daß, um das Kunstwerk zu erfüllen, diese Gegensätze nicht in ihrer Entgegensetzung verharren dürfen, sondern einander so durchdringen müssen, daß, was im Begriffe getrennt war, im konkreten Kunstwerk als ein Ungetrenntes, Untrennbares leibe und wese; daher vom Inhalt selbst in dieser Vereinigung nichts außen bleiben kann.

Aus diesem letzteren und unserem ersten Satz endlich folgt, daß — vorausgesetzt, er existire — ein Inhalt, wie wir ihn eben faßten, nicht zugleich in diesem und in jenem Kunstwerk existent sein kann; sonst wäre er in Bezug auf jedes der Beiden zur selben Stunde innerhalb und außerhalb. Wirklich existent ist also „dieser“ Inhalt nur in „diesem“, „jener“ nur in „jenem“ Kunstwerk; er ist mit einem Worte neben allen früheren Merkmalen zugleich „ein Individuelles“; was nicht ausschließt, daß sobald wir Merkmale anzugeben vermögen, die dem verschiedenen Inhalt verschiedener Kunstwerke gemeinsam sind, wir auch berechtigt sein werden, diese Merkmale als einen Inbegriff für die Kunstwerke einer ganzen Kunstgattung, ja sämmtlicher Kunstsphären zusammenzufassen. Der „Kunst“ als solcher, d. h. als rein abstraktem Begriff, kann selbstverständlich ein Inhalt, als Geistiges zugleich und Individuelles, in seiner Entgegensetzung und in seiner Einigung nicht zugeschrieben werden. Wir können höch-

*) Ganz übereinstimmend sagt zwar Hanslick in seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“: „Vom Inhalt eines Kunstwerkes kann eigentlich nur die Rede sein, wo man diesen Inhalt einer Form entgegenhält. Die Begriffe „Inhalt“ und „Form“ bedingen und ergänzen einander. Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denker trennbar erscheint, da existirt auch kein selbstständiger Inhalt“. — Wenn derselbe aber gleich darauf so fortfährt: „In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung (sic!), Bild und Idee in dunkler untrennbarer Einheit verschmolzen“: so läßt er dabei außer Acht, daß — wie der Text gleich sagen wird — ein jedes Kunstwerk jeglicher Kunstgattung erst durch die innige Einigung und Verschmelzung beider Faktoren (vorausgesetzt, daß beide existiren) zum realen Kunstwerk wird und von einem Getrenntsein nur für das „Denken“ die Rede sein kann. Eine Wahrheit, die durch die Hanslick'schen Folgesätze (S. 99 seiner Schrift) keinerlei Einbuße erleidet. Der wahre Inhalt des Florian'schen „Tell“ (denn mit dem bloßen Eigennamen oder selbst der historischen Person und seiner Geschichte können wir doch die Sache nicht abthun) ist jedenfalls ein anderer, als der des Schiller'schen oder Goethe'schen.

stens fragen: gibt es in der Kunst im Allgemeinen zwei Faktoren, einen geistigen, den Inhalt, und einen materiellen, die Form?

(Fortsetzung folgt.)

Dramatische Literatur.

„Der Ring des Nibelungen“. Ein Bühnen-Festspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. Leipzig. Verlagshandlung von J. J. Weber. 1863.

C. L.— Vier Stücke — eine Trilogie mit einem Vorspiel — in uralter Form der Alliteration uralte Mythe behandelnd, liegen vor uns. Der Stoff ist der Götter- und Heldensage der germanischen Völker entnommen und zwar im Anschluß an die altnordische „Edda“. Wir setzen die Kenntniß der Sage vom Nibelungenhort und dem darauf ruhenden Fluche voraus, da sie ja auch dem großen deutschen Epos des „Nibelungenliedes“ zu Grunde liegt. Wer sich mit ihrer nordischen Fassung vertraut machen möchte und die „Edda“ nicht zur Hand hat, den wollen wir auf das Vorwort Vollmer's zu seiner Ausgabe des „Nibelungenliedes“ verweisen.

So wenig wie auf die Sage selber, so wenig können wir auf den tiefen Sinn eingehen, der aus ihren gewaltigen und schauerlichen Gemälden spricht. Der Apfelbiß vertreibt unmächtige Menschen aus dem Garten Eden, so lautet die Ueberlieferung in den Ländern des Euphrat und Jordan. Im Norden ist es das gleißende Gold, was der dunklen Erde entrissen wird, dessen dämonische Macht Götter, Heiden und Menschen verdirbt. Fluch ruht auf ihm. Nicht die aufsteigende Opferflamme treibt zum Todtschlag; die Gier nach Reichthum vergiftet hier die Seelen und gebärt Mord auf Mord. Ihr fallen die Menschen, ihr fallen selbst die Götter.

Aus dieser Sage hat Wagner für seine Dichtungen geschöpft.

Wir haben bei seinem Werke Verschiedenes auseinander zu halten, wenn wir dasselbe einer Besprechung unterziehen. Es gilt die Dichtung für sich allein zu beurtheilen, da sie Anspruch auf Selbstständigkeit macht, sodann Rücksicht auf ihre Darstellung auf der Bühne zu nehmen. Dazwischen mögen einige Bemerkungen über das Vorwort stehen, das Wagner seinem Werk vorangeschickt hat.

Das Vorspiel heißt „Rheingold“. Die Trilogie theilt sich in: „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“. Geben wir kurz den Inhalt:

Auf dem Grunde des Rheins tanzen die Rheintöchter um das Zaubergold. Nur wer der Liebe entsagt, kann es erlangen. Der lüsterne Nibelung Alberich erfährt dies Geheimniß. Golddurst überwältigt ihn; er flucht der Liebe und raubt das Gold. — Wotan und Fricka streiten miteinander Angesichts der von Riesen erbauten Götterburg. Freia ist den Erbauern zum Lohn versprochen. Die Riesen verlangen sie, aber ohne die Göttin und ihre goldnen Aepfel welkt die Götterschönheit und Herrlichkeit. Loge, der trügerische, wird gerufen, den Vertrag nichtig zu machen. Er erzählt Alberich's Raub und reizt dadurch der Riesen Gier, die für des Nibelungen Gold Freia abzutreten versprechen. Auch Wotan fürchtet den aus dem Gold geschmiedeten Zauberring, der dem Träger, jetzt dem götterverhaßten Zwerge des Unterreichs, Herrschaft über Alles, auch über die Lichtregionen und die Götter sichert. Wotan und Loge ziehen aus, Alberich den Ring abzugewinnen. Dieser hat die Nibelungen schon geknechtet und durch seinen Bruder Mime den unsichtbar machenden Tarnheim schmieden lassen, um sicher zu sein, daß man ihm im Schlafe nicht den Ring entwende. Loge reizt den prahlerischen Alben, seine Zauberkraft zu zeigen. Alberich verwandelt sich in einen ungeheuren Wurm, dann in eine Kröte. In dieser Gestalt reißen ihm die Götter den Tarnheim vom Kopf, binden ihn und nehmen ihm Gold und Ring. Alberich verflucht den Träger des Rings. Die beiden Riesen, zu denen die Götter heimkehren, lassen sich nun Kleinode und Gold so hoch, daß Freia davon verdeckt wäre, aufschütten. Um den Ring entbrennt der Hader der Brüder; Fafner erschlägt Fasolt. Den Göttern gehört nun Walhall. Unter dem klagenden Gesang der Rheintöchter, die um das Rheingold jammern, betreten sie die Burg.

In der „Walküre“, dem Festspiel des ersten Tages, finden wir Siegmund, Wälse's, d. i. Wotan's Sohn, wie er, vor Feinden flüchtig, in Hundings Behausung Gastrecht anspricht. Dort erblickt ihn Sieglinde, die gegen ihre Neigung an Hunding vermählt worden. Schnell entbrennt in Beiden verzehrende Liebe. Wotan, beider Vater, der unter dem Namen Wälse Siegmund gezeugt, um ein Heldengeschlecht für den einstmaligen Götterkampf zu haben, hat einst in die Esche in Hundings Saal ein Schwert gestoßen, dem, der es herauszuziehen vermag, zum Lohn. Siegmund zieht es heraus.

Wohl erkennen ſich nun die Liebenden als Geſchwiſter, doch der Wälſung erkennt für ſich kein Geſetz an, als ſeinen Willen. Die Schweſter wird ſeine Gattin, mit ihr flieht er. Doch Fricka, die Walterin der Ehe, verlangt von Wotan die Beſtrafung des unbändigen Frevlers. Verzweiflungsvoll muß ihr der Allvater, die Gerechtigkeit zu wahren, den geliebten, zu Großem beſtimmten Sohn opfern und der Walküre Brünnhilde gebieten, dem Helden den Sieg zu entziehen. Siegmund und Sieglind erſcheinen auf der Flucht. Im Schooße des Bruders entſchläft die Schweſter. Brünnhilde verkündet Siegmund den Tod, doch der kühne Mann trotzt dem Götterſpruch und lacht des Todes im Vertrauen auf ſein ſiegbringendes Schwert Nothung. Aber muß er ſterben, dann ſoll Sieglinde nicht leben, in die Hände der Verfolger zu fallen. Brünnhilde vermag nicht länger zu widerſtehen. Sie, die den Helden liebt und Wotans Gram und Hoffnungen auf den Sohn, ihren Stiefbruder, kennt, will gegen Allvaters Gebot Siegmund den Sieg verleihen. Sie ſchwebt über ihm, wie er gegen Hunding ſtürmt, aber da erſcheint Wotan ſelbſt; an ſeinem Speer zerſpringt Nothung und Siegmund fällt, von Hunding durchbohrt. Flüchtend hebt Brünnhilde Sieglinde auf ihr Walkürenroß und entflieht mit ihr vor Wotans Zorn, deſſen Flammenblick Hunding todt zu Boden geſtreckt hat. — Die Walküren treffen jauchzend zuſammen. Da erſcheint die flüchtige Brünnhilde. Sie heißt Sieglinde in den Wald fliehen, in dem Fafner als böſer Wurm über dem Nibelungenhorte liegt. Dort, wohin Wotau ſich nicht getraut, ſoll ſie den Sohn Siegmunds gebären; Siegfried ſoll ſie den Knaben heißen. In Wetterflammen braust der zürnende Wotan heran; er verdammt wegen ihres Ungehorſams Brünnhilde, ob ſie ihm auch die theuerſte Tochter war, ihr Walkürenthum zu verlieren und, zum menſchlichen Weibe geworden, dem erſten Mann, der die in Schlaf gezauberte trifft, anheim zu fallen. Verzweifelnd windet ſich Brünnhilde zu ſeinen Füßen und erfleht, daß nur ein Tapferer ſie gewinne. Gewährend läßt Wotan glühende Waberlohe den Felſen umflammen, auf dem die Schlachtenjungfrau entſchläft. Nur ein Tapferer dringt da hindurch, ſich das Weib zu gewinnen.

In dem Stücke des zweiten Tages finden wir im Walde Mime ſchmiedend. Sieglindens Sohn Siegfried iſt erwachſen; der Knabe plagt den Zwerg, er ſoll ihm das zerbrochene Schwert Nothung wieder ſchweißen. Mime hofft, durch Siegfried den Schatz zu gewinnen; der Wälſung ſoll mit Nothung den grimmen Fafner tödten, dann will er, Mime, Ring und Tarnhelm nehmen, den Knaben aber vergiften. Der wilde Knabe kehrt mit einem Bären vom Walde heim und plagt den ihm unleidlichen Alben. Unmuthig über deſſen Schmiederei beginnt er ſelber Nothung umzuſchmieden, was ihm gelingt. Nun führt ihn Mime in den Wald, wo Fafner liegt, dort das Fürchten zu lernen, das der Knabe kennen lernen möchte. Fafner wälzt ſich als ungeheuerer Wurm heran, doch Siegfried erſchlägt ihn im Kampfe. Ein Vogel — der Knabe verſteht die Sprache der Thiere, da er den von Fafner's glühendem Blut verbrannten Finger in den Mund ſteckt — ſingt ihm den Werth des Ringes und des Tarnhelms, auch Mime's Verrätherei. Als der Zwerg ihm den Giftbecher reicht, gibt ihm Nothung den Todeslohn. Der Vogel ſingt nun Siegfried weiter, daß auf hoher Flammenburg das ſchönſte Weib liege. — Dorthin fährt Siegfried. Wotan ſtellt ſich ihm entgegen, gereizt durch den trotzigen Knaben, der den Einäugigen verſpottet, weil er den Weg nicht zeigen will, verſucht er ihn mit dem Speer zurückzuſchrecken, doch Siegfried zerſchlägt den Götterſpeer, dringt durch die Lohe und erweckt mit inbrünſtigem Kuß die Schlachtenjungfrau aus dem Zauberſchlaf. Jauchzend erkennt und liebt die Erwachte den herrlichen Helden.

In der „Götterdämmerung“ ſehen wir nach einem Vorſpiel, darin die Nornen weben, die Gibichungenburg am Rhein. Dort walten Gunther, ſein Stiefbruder Hagen, Alberich's Sohn und die Schweſter Gutrune. Hagen räth Gunther, durch Siegfried's Hilfe Brünnhilde zu gewinnen. Gutrune ſoll Siegfried einen Zaubertrank geben, der jede frühere Liebe aus ſeinen Herzen reißt und vergeſſen macht. So geſchieht es, als Siegfried auf dem Rhein daherfahrend an der Gibichungenburg landet. Der Held trinkt den Trank, bringt, um Gutrune zu gewinnen, durch den Tarnhelm in Gunthers Geſtalt verwandelt, durch die Flammen zu Brünnhilde und gewinnt die Erſchrockene für Gunther, ſeiber Gutrune minnend. Alberich reizt Hagen weiter, den Ring von Siegfried zu gewinnen, den der Held trägt, ohne die Zaubermacht auszuüben. Brünnhilde erkennt Siegfried und gewahrt an dem Ring, daß Gunther und auch Siegfried, von deſſen Bezauberung durch den Trank ſie nichts weiß, ſie betrogen haben. Ihrer Rache bietet ſich Hagen zum Vollſtrecker. Siegfried wird zwar von den Rheintöchtern gewarnt, die ihn beſchwören, den Ring ihnen wiederzugeben und ſo den Fluch zu ſühnen, aber das Unglück, das ſie ihm in Ausſicht ſtellen, reizt den

Helden, ihre Mahnungen zu verachten. Auf der Jagd erstickt ihn Hagen. — Auf dem Gibichungenstein seufzt Gutrune nach dem Gatten. Da bringt man ihr den Erschlagenen. Um den Ring des Todten beginnen Gunther und Hagen zu hadern, und Hagen erschlägt den Bruder. Das Geheimniß des Zaubertrankes wird nun von Brünnhilde entdeckt; sie erkennt den geliebten Todten, den sie zum Opfer bringen mußte, ohne Fehl. Sie läßt einen Scheiterhaufen thürmen, nimmt den Zauberring an sich, um ihn den Rheintöchtern zurückzugeben, und sprengt ihr Roß Grane, das nach ihrer Erweckung vom Schlaf Siegfried geritten, in die Flammen. Der Rhein wälzt sich über die Gluthstätte; die Rheintöchter halten den Ring empor; ihm nach stürzt Hagen wahnsinnig in die Fluth.. Am Himmel glänzt feurige Nordlichtsröthe — es sind die Flammen, in denen auch Walhall verlodert .... die alte Götterzeit ist beendet. Das ist der Inhalt der Dichtungen.

Wagner hat das Recht zu der Forderung, daß sie als solche, nicht nur in Bezug auf ihre Eigenschaft als Operntexte, aufgenommen werden, und zwar das größte Recht. Es zeigt sich in dem „Ring der Nibelungen“ ein Versenken in den Stoff, eine Energie und Großartigkeit in der Behandlung, dann auch eine Kraft und trotz der ungewohnten Form, der sie sich anschmiegen muß, eine Geschmeidigkeit der Sprache, daß wir dem Dichter unsere Bewunderung nicht versagen können. *) Es ist eine fremde Gefühlswelt, in welcher er sich bewegt, uns fremd, starr, abstoßend, gewaltsam, aber nirgends blickt der Sohn unseres Jahrhunderts erkennbar durch die alten Götter und Heldengestalten hindurch. Es ist ein Aufgeben der Persönlichkeit in der Dichtung, die in unserer subjektiven Zeit überrascht und die, wenn wir es sagen dürfen, bei einem so subjektiven Mann, als den der Dichter sonst sich zeigt, in das höchste Erstaunen versetzt. Daß wir gerade dieses Lob zu betonen, wird den nicht wundern, der Gelegenheit hat, das blasenhafte Obenaufschwimmen der Persönlichkeit in den meisten Strömungen unserer Literatur zu beachten. Je leichter, desto mehr, kann man auch hier gewöhnlich sagen.

Groß, wild, phantastisch ziehen die Dichtungen des „Nibelungenringes“ an uns vorüber. Sie reißen uns in ihre Zauberkreise mit unwiderstehlicher Gewalt — der Lärm des Tages verhallt; über Tausende von Jahresbahnen rollt die Zeit zurück. Die Erde ist erst vor Kurzem fertig geworden. Die Riesen bauen noch an der Götterburg, Götter, Göttinnen, Alben, Nixen treiben ihr Wesen, götterverachtende Helden, Knaben mit leuchtenden Sonnenaugen kommen, kämpfen und sterben — und wir schauen das Alles im Dichterbann befangen, als ob es nur so sein müßte. Mag es trivial klingen, aber — Wagner hat sich im „Nibelungenring“ als einen bedeutenden Dichter gezeigt.

(Schluß folgt.)

*) Daß wir unsererseits diese „Bewunderung“ nicht theilen, glauben wir hier ausdrücklich bemerken zu sollen, wenn wir gleich die eigenthümliche Kraft von Wagner's Begabung nicht verkennen. A. d. R.

Theatralisches aus Italien.

Von **Rudolf Gottschall.**

I.

In den letzten Frühlingsmonden, in denen ich Italien durchreiste, waren die Theater ersten Ranges schon geschlossen. Zu diesen gehört die Scala in Mailand, das Teatro la Fenice in Venedig, La Pergola in Florenz, Teatro Apollo in Rom und San Carlo in Neapel. Auf den ersten Anschein habe ich daher so wenig Recht, über das italienische Theater zu referiren, wie ein Botaniker, der eine Blume beschreiben will, ohne ihre Blüthe gesehen zu haben. Doch jene zum Theil großen und glänzenden Theater sind vorzugsweise Opernhäuser, die italienische Oper aber ist in Wien keine terra incognita; die italienischen Musikanten selbst haben sich längst auf den deutschen Bühnen eingebürgert. In letzter Zeit haben auch reisende italienische Operngesellschaften sogar Hofbühnen unsicher gemacht, so daß wir uns auch von dem Ensemble italienischer Opernaufführungen eine vollkommen klare Vorstellung machen können, nachdem uns schon vorher einzelne brillante Virtuosinnen in die Geheimnisse des südlichen Bravourgesanges eingeweiht. Auch ist es hinlänglich bekannt, daß diese großen Theater im Wesentlichen Gesellschaftssalons für das fashionable Publikum sind, welches in den Logen empfängt, Besuche macht, plaudert, die Recitative und die minder hervorstechenden Nummern der Gesangsstücke mit Verachtung behandelt und nur bei glänzenden Arien und namhaften Künstlern seine Indifferenz aufgibt, um dafür in stürmischen Enthusiasmus überzugehen. Wahrhaft Neues und Charakteristisches hätte sich von diesen großen Bühnen

nicht mittheilen laſſen, höchſtens eine Zahl glänzender Namen, junger Talente, neuauftauchender Sterne. Doch da unſer deutſcher Theaterhimmel bereits ſo reich mit künſtleriſchen Genie's beſternt iſt, daß ein mithridatiſches Gedächtniß dazu gehört, um dieſe ſämmtlichen Fix-, Wandel- und Irrſterne der höheren Kunſtſphäre ſich einzuprägen, ſo würde die Zumuthung, die Zahl dieſer durch ſervile Theaterblätter affektirten Unſterblichkeiten noch um einige Dutzend aus Heſperien's Gefilden vermehrt zu ſehen, gewiß nicht ohne Schrecken abgelehnt werden.

Die Theater zweiten Ranges dagegen und die Volksbühnen, die eigentlichen Schauſpieltheater, müſſen, wie es in der Natur der Sache liegt, die charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten des italieniſchen Volksgeiſtes offener darlegen und über den Stand der darſtellenden Kunſt und der dramatiſchen Literatur der Gegenwart eine nicht unwichtige Auskunft ertheilen. In der That iſt das Schauſpiel in Italien noch mehr als in Deutſchland das Stiefkind der Theater — es führt auf den Sommerbühnen das Leben eines Aſchenbrödels — und wenn man in Deutſchland vom Verfall des Drama's und der Bühne fabelt, ſo ſcheinen in Italien Klagen über dieſen Verfall in weit höherem Grade gerechtfertigt. Dennoch ſind die erſten Anfänge einer Wiedergeburt unverkennbar, wenn gleich dieſelben in einer ſolchen Form auftreten, daß ſie mit den Erſcheinungen des Verfalls leicht verwechſelt werden können.

Die Italiener haben, ſo gut wie die Deutſchen, Engländer und Franzoſen, ihr klaſſiſches Drama, deſſen zwei Träger der Trauerſpieldichter Alfieri und der Luſtſpieldichter Goldoni ſind. Die Stücke dieſer Poeten befinden ſich auf dem Repertoir aller Bühnen — die Aufführung derſelben geht ſtets mit einer gewiſſen Weihe und Würde vor ſich. In Alfieri verehrt Italien einen markigen tragiſchen Genius, der, mit Wahrung der klaſſiſchen Form, doch einen dramatiſchen Frakturſtyl ſchrieb und den Affekten und großen Leidenſchaften einen energiſchen Ausdruck gab. Goldoni aber hält den Italienern einen Spiegel ihres bürgerlichen Lebens vor, und ſo endlos und verwäſſert ſeine Moralpredigten uns oft erſcheinen mögen, indem er den Mund bisweilen voller nimmt als Iffland und Genoſſen, ſo liebt der Italiener doch auch in der Komödie das os magna sonaturum und verlangt auch von den Helden derſelben, daß ſie ſich bisweilen in Poſitur ſetzen, feierlich räuſpern und einige ſchwungvolle und langathmige Reden voll ernſten und gediegenen Inhaltes zu Tage fördern, dem dann der Applaus auf der Bühne folgt. Dafür iſt Goldoni der rechte Mann, das Laſter erbricht ſich niemals bei ihm, ohne vorher ein tüchtiges moraliſches Vomitiv eingenommen zu haben, und wenn ſich die Tugend zu Tiſch ſetzt, hält ſie ſtets eine wohleinſtudirte Rede, ehe ſie zur Serviette greift.

Für die Darſtellung dieſer klaſſiſchen Stücke hat ſich in Italien eine feſtſtehende ſchauſpieleriſche Tradition gebildet. Sie werden deshalb auch von ſchwächeren Kräften in angemeſſener Weiſe vorgeführt. Das Talent wird und ſoll nicht durch die Schablone zeichnen, aber Talente ſind nicht ſo dick geſäet, wie uns die Agenturblätter glauben machen wollen. Für den gewöhnlichen Schauſpieler, den Mann der Routine, der ſeinen Poſten gut und mit Anſtand ausfüllen will, hat eine feſte, ſich forterbende Ueberlieferung ihren großen Werth. In Deutſchland iſt freilich Alles von der Gewinnſucht angekränkelt, und wer aus dem Chor heraustretend die erſte Anmelderolle übernimmt, der will ſich gleich durch eine neue künſtleriſche Nüance in Gang und Betonung von ſeinem Vorgänger unterſcheiden. Die Darſteller erſten und zweiten Rangs aber grübeln in ſchlummerloſen Nächten darüber nach, wie ſie in einem klaſſiſchen Stücke eine Rolle umdrehen können wie einen Handſchuh, um etwas Neues, noch nicht Dageweſenes zu liefern. Glücklicherweiſe kommen ihnen dabei unſere Dramaturgen zu Hülfe, von denen ein jeder geiſtreich genug iſt, einen Charakter Shakeſpeare's oder Schiller's in einer neuen Beleuchtung zu zeigen. Alle Welt iſt geiſtreich auf Koſten des Dichters, dem mit dieſer Vielſeitigkeit der Auffaſſung kein beſonders günſtiges Zeugniß ausgeſtellt wird. Denn die Kunſt des Dramatikers ſoll keine ſragwürdigen und vieldeutigen, ſondern klare, ſich ſelbſt erläuternde Geſtalten ſchaffen. Eine Darſtellung klaſſiſcher Stücke nach feſtſtehenden Normen, wie ſie in Italien üblich iſt, mag auf eine gewiſſe Armuth des ſchöpferiſchen Fonds bei den Künſtlern ſelbſt hindeuten; doch verdient ſie bei mittelmäßigen Kräften ohne Frage den Vorzug vor den Herrlichkeiten derer, die ſich ſelbſt für Originalgenie's halten.

Ich ſah in Neapel im Teatro del fondo eine Darſtellung des „Oreste“ von Alfieri, deren Enſemble nichts zu wünſchen übrig ließ. Einzelne Scenen der Tragödie machten einen gewaltigen Eindruck, die tragiſche Kraft des Dichters trat bei der Aufführung mehr hervor, als man bei der Lektüre erwarten durfte. Pyladeš und Elektra ſind echt italieniſche Charaktere, letztere das Urbild einer Verſchwörerin. Im wirkſamen Gegen-

saße zu diesem schlauen Komplottisten und zu der Meisterin des Schweigens mit ihrer intensiven Rachegiut steht der Held des Stückes, der mit jugendlichem Ungestüm die ganze Wucht der Wahrheit auf die Gegner wälzen will, und dessen Enthüllungen zu korrigiren Pylades seinen ganzen Scharfsinn anstrengen muß. Daß Orest zuletzt seine Mutter in blinder Wuth „aus Versehen“ ermordet, ist freilich ein wenig tragischer Abschluß, der das antike Fatum parodirt. Die Darsteller waren Mitglieder des Teatro de' Fiorentini, welche diesen Abend auf dem Teatro del Fondo ein Gesammtgastspiel gaben. Die Geschwister Majeroni standen als Orest und Elektra im Vordergrunde des dramatischen Gemäldes; der erste voll Kraft und Feuer in gewaltsam losbrechender Leidenschaftlichkeit, die zweite in schweigsamer Würde die Glut eines maßlosen Hasses verbergend. Als einen sehr feinen Künstler bewährte sich Hr. Bozzo in der Rolle des Pylades, der allerdings in der Auffassung des Alfieri etwas von einem Intriganten aus einem spanischen Mantel- und Degenstücke hat. Hr. Bozzo hatte seinen Machiavelli vortrefflich studirt. Nie verlegen, mit gleicher diplomatischer Sicherheit, ob es eine Wahrheit oder eine Lüge galt, brachte er alle Pointen seiner Rolle zu wirksamer Geltung. Die Empfänglichkeit des italienischen Publikums für die Tragödie ist jedenfalls größer, als die des deutschen zu sein pflegt. Mit solchem Enthusiasmus werden bei uns nicht die schönen Verse des Dichters, nicht die feinen Nuancen der Darstellung beklatscht. Von der Ronchalanee der Operniogen ist in allen diesen Theatern keine Rede. Im Gegentheil, es ist ein Genuß, auf den Gesichtern baid die athemlose Spannung, baid das lebendige Mienenspiel zu belauschen, mit welchem sie die ihnen vollkommen bekannte Handlung begleiten, oder die Ausrufungen des Beifalls, der Zustimmung, des Entzückens bei einzelnen Stellen. Als Kuriosum erwähne ich noch, daß der Aufführung des „Oreste“ im Fondo noch eine musikalisch-deklamatorische Unterhaitung folgte, deren Mittelpunkt ein Gedicht auf die „Polonia“ aus der Feder einer neapolitanischen Corinna bildete. Einige Echo's von Aspromonte hatten sich in dies Gedicht verirrt, so daß die in Neapel kleine piemontesische Partei gegen den stürmischen Beifall, mit welchem diese Anspielungen begrüßt wurden, ziemlich wirkungslos opponirte. Das Gedicht war nicht viel mehr als ein gewandt versifizirter Leitartikel, der die Aehnlichkeiten zwischen Polen und Italien, gleichsam die verschlungenen Namenszüge der beiden Nationen, mit bengalischen Flammen beleuchtete. Doch die polnischen Sympathien ließen die Dichterin und den Deklamator nicht im Stich.

Goldoni'sche Lustspiele oder vielmehr bürgerliche Schauspiele habe ich in Rom, Neapel und Florenz ebenfalls häufig darstellen sehen, ohne daß mir ein tieferer Eindruck davon geblieben wäre. Sie werden so gespielt, wie bei uns die Iffland'schen Stücke, — die Darsteller erinnern an die Darsteller unserer alten guten Schule. Wir nehmen mit Unrecht das Familiendrama als ein spezifisch deutsches Genre in Anspruch, — die Goldoni's und Diderot's, die Moore's und Lillo's könnten uns davon überzeugen, daß alle modernen Völker, auch solche, bei denen Ehe und Familie nicht allzuhoch im Kurs stehen, diese Gattung kultivirt haben. Die Menschen fühlen sich überall am behaglichsten in ihrer Alltagsjacke und sind am leichtesten durch das zu rühren, was ihnen täglich selbst begegnen kann. Es ist dies kein künstlerischer Standpunkt, aber ein echt menschlicher. Der Spießbürger ist an kein bestimmtes Klima gebunden, er ist ein kosmopolitisches Produkt.

Aufführungen von Dramen aus dem neunzehnten Jahrhundert, wie des „Conte di Carmagnola“ von Manzoni, des „Giovanni da Procida“ und „Arnoldo da Brescia“ von Niccolini oder der Tragödien von Marenco und Cabianca habe ich nirgends angekündigt gesehen. Keiner dieser neueren Dichter hat sich so wie Alfieri auf dem Repertoir eingebürgert. Auch Lustspielen von Carlo Ferrari und Giacardi del Testa bin ich nirgends begegnet, wohl nur durch eine Ungunst des Zufalls, indem diese Dramatiker zu den beliebtesten Lustspieldichtern des neuen Italiens gehören. Dennoch nähret sich das Repertoir nicht blos von älteren Stücken, sondern selbst in der Frühlingssaison kommen mancherlei Novitäten zur Aufführung. So sah ich im Teatro del Valle in Rom eine neue Tragödie: „Alboino“ von einem römischen Dichter Aiessandro Poiverino aufführen. Der Beifall war sehr lebhaft in den ersten Akten — der Dichter wurde sogar bei offener Scene hervorgerufen, gegen den Schluß hin nahm indeß der Applaus wesentiich ab, und der letzte Hervorruf des Poeten fand nicht ohne Opposition statt. Die Diktion des Dramas war im Ganzen edel und würdig; es fehlte nicht an effektvollen Situationen; doch hatte der Dichter gegen das Gesetz der dramatischen Oekonomie gesündigt und die eigentliche Heidin des Drama's, Rosamunde, gleich von Anfang an als einen

racheschnaubenden Dämon geschildert, so daß keine Steigerung möglich war.*) Und als am Schluße des Stückes der tödtlich getroffene Alboin auf die Bühne taumelte, zusammensank und sich immer wieder von neuem aufrichtete, um seinem Mörder zu fluchen — wurde die Geduld des Publikums doch auf eine zu harte Probe gesetzt und die platea brach in ein schallendes Gelächter aus. Ueberhaupt war der Dichter sehr einförmig in seiner Motivirung und verstand es nicht, eine Leidenschaft in ihrer Genesis und ihrem Wachsthum zu zeigen und die Handlung in dialektischen Fluß zu bringen. Rosamunde stachelt ihren Verehrer Peridio fortwährend zu der Mordthat an, doch auch dies Verhältniß bleibt ohne alle dramatische Entwickelung. Signora Clvili, welche die Rosamunde darstellte, hat das Zeug zu einer echten Tragödin, wie überhaupt den Italienerinnen das Pathos angeboren ist. Dagegen liegt ihnen das Sentimentale gänzlich fern, der unsagbare Schmelz der deutschen Gemüthsakzente ist ihnen versagt. Diese sonoren, männlichen Altistinnen sind unfähig. die zarteren Modulationen der Seele zum Ausdruck zu bringen, aber um so mehr geeignet, die dämonische Glut der Leidenschaft. die Größe und Wildheit des Affektes wirksam darzustellen. Freilich fehlt den tragischen Darstellerinnen Italiens das rechte Maß und die geeignete Beschränkung, sie machen von ihren glänzenden Mitteln einen verschwenderischen Gebrauch. Es ist zuviel Paukenlärm, zuviel Blechmusik in der Instrumentation ihrer Darstellung, es fehlen die zarten und seelenvollen Striche der Geige. Umgekehrt fehlt den deutschen dramatischen Darstellerinnen meistens die Energie großer Mittel — es ist gefährlich für unsere Dichter, Heldinnen zu schaffen; denn mit zarten, sentimentalen Organen lassen sich heroische Frauengestalten nicht in angemessener Weise vorführen. Sie bekommen dadurch einen fremdartigen und schwächlichen Zug. Auch das allzu Berechnende und Künstelnde vieler namhaften deutschen Künstlerinnen, die ihre Rollen wie ein feines Spitzengewebe zusammenklöppeln, verdirbt den einfachen hohen Gang der Tragödie und es ist der naturfrische, wenn auch wilde Guß der italienischen Tragödinnen hierin vorzuziehen.

Eine ähnliche Darstellerin wie Signora Clvili ist Signora Cadini, die wir im Teatro Malibran in Venedig in einer ganz ähnlichen Rolle wie die Rosamunde sahen. Das Drama, welches auf dieser Volksbühne zur Aufführung kam und auf dem Theaterzettel dem Viktor Hugo zugeschrieben wurde, obwohl es sich nicht in seinen dramatischen Werken befindet, hieß: „Karl VII. und seine Vasallen“ oder „Berengaria und der Ungläubige“. Das Grundmotiv der Tragödie ist dasselbe, wie im „Alboin“, nur phantastisch aufgeputzt, aber auch mit weit größerer dramatischer Kunst durchgeführt. Wie Berengaria den Mohren zur Ermordung des Gatten anreizt, unter der Vorspiegelung heißer Liebesleidenschaft, wie sie nach vollbrachter That sich mit Verachtung von ihm abwendet, das ist vom Dramatiker doch mit psychologischer Nüancirung, mit spannender Steigerung ausgeführt. Auch ist die Handlung mit Freiligrath'scher Wüstenlyrik durchwirkt und man verspürt etwas vom Samum der Leidenschaft, der die Brust des Afrikaners durchweht. Solche Rollen, wie Berengaria und Rosamunde, sind den italienischen Damen auf den Leib geschrieben: etwas Komplot und Verschwörung, List und Berechnung, Ueberredung und Verführung, Racheglut und wild loderndes Feuer, das zu verbrecherischen Thaten drängt — das ist ein Rezept zu einer wirksamen Rolle, wie sie eine italienische Schauspiel-Primadonna von selbst spielt, ohne sich sonderlich anzustrengen. Die Signore Cadini und Clvili waren sich außerdem in ihrer Spielweise und in ihren grandiösen Mitteln zum Verwechseln ähnlich, etwa wie vieie unserer Lorle's und Grillen, das nationale Genre bringt es einmal so mit sich. Die deutschen Künstlerinnen haben mehr Talent für das Engelhafte, die italienischen haben mehr den Teufel im Leibe. Beides gilt nur von ihrem Auftreten auf der Bühne, hinter den Koulissen ist es vielleicht umgekehrt.

In dem kleineren Teatro del valletto in Rom, welches an das größere del valle angebaut ist und eine Art von Vorschule und Pflanzschule für die Darsteller desselben bildet, sah ich eine neuere Tragödie von einem römischen Herzog: „Romeo und Julie“ vor einem echten Volkspublikum in sehr ungenügender Weise dargestellt. Im Gegensatze zu der Shakespeare'schen Tragödie beobachtete der aristokratische Dramatiker des neuen Italiens auf das strengste die Einheiten des klassischen Styles; keine humoristischen Charaktere, kein Mercutio, keine Amme unterbrachen die ernste Stimmung, welche schicksalsschwer schon über dem ersten Akt des Drama's brütete. Dagegen fehlte der poetische Duft der seibstgenügsamen Leidenschaft, welcher das Shakespeare'sche Drama zum Lieblingsdrama κατ' ἐξοχὴν

*) Eine solche Rosamunde ist von der Ristori bei ihrem hiesigen Gastspiele vorgeführt worden. A. d. R.

macht. Der Romeo des Teatro del valletto setzt seiner Julie, die der größeren Bequemlichkeit wegen augenblicklich den Balkon verläßt und zu ihrem Liebhaber in den Garten herunterkommt, mit der größten Beredsamkeit die politischen Verhältnisse seiner Vaterstadt auseinander. Auch Bruder Lorenzo ist weit davon entfernt, ein liebenswürdiger Blumist und stiller Naturschwärmer zu sein; er treibt „politische Lyrik“ und sucht durch seine Beredsamkeit den alten Capuletti zu friedlichen Gesinnungen gegen die Montecchi zu bekehren. Die phantasievolle Innigkeit des britischen Dramas, ein Grundzug des germanischen Geistes, ist dem italienischen fremd; ja diese Julie, die nur ihren Romeo und keinen Andern will, muß den Italienern selbst als ein sonderbares und kapriziöses weibliches Wesen erscheinen. Denn die Italienerinnen sind gehorsame Töchter und heiraten, ohne sich lange zu besinnen, wenn sie nur überhaupt unter die Haube kommen. Die Romane nehmen erst in der Ehe ihren Anfang und da herrscht wieder solche Toleranz der Sitte, daß zu einer Tragödie aller Stoff fehlt. Dafür lebt in den Italienern noch ein Rest des antiken Geistes, der die öffentlichen Interessen in den Vordergrund stellt. So tritt in unserer Tragödie der Kampf zwischen den Montecchi und Capuletti viel bedeutsamer hervor, als in dem englischen Drama, allerdings auf Unkosten des tieferen Inhaltes, den der Stoff bietet, und der hier zu einer gewöhnlichen Liebesaffaire verflacht ist.

Das Königsberger Theater

Geschichtliche Erinnerungen.

(Schluß.)

Ein eigenes Theater hatte Königsberg damals nicht, die Aufführungen fanden theils im Schlosse statt, dessen Moskowiterſaal von sehr großer Ausdehnung, aber unverhältnißmäßig niedrig ist, theils in gemietheten Lokalen. Erst Ackermann, der im J. 1763 hieher kam, ließ ein eigenes Theater bauen. Vor ihm war die Schönemann'sche Gesellschaft während des zweihundertjährigen Universitätsjubiläums 1744 hier gewesen und hatte den Versuch gemacht, das Publikum auch für Anderes als Hanswurstiaden und improvisirte Komödien zu interessiren. Tüchtige Kräfte, wie Konrad Eckhoff, Ackermann und die Schröder kamen dem Bestreben Schönemann's zu statten, er blieb eine Reihe von Monaten und führte unter Anderem den „Sterbenden Cato“ Gottsched's auf, der, ein Pfarrerssohn aus Judtitten bei Königsberg und damals auf dem Gipfel seines Ruhmes angelangt, von Leipzig zu dem Feste herübergekommen war. Schönemann's Nachfolger Ackermann eröffnete das von ihm erbaute Theater am 24. November 1755 mit „Mithridat“ von Racine, übersetzt von Mitter, und dem Nachspiele „Die Scherenschleifer“. Einige Tage später folgte „Miß Sara Sampson“ von Lessing, welche in Königsberg zum ersten Male auf die Bühne gebracht wurde. Das Stück erlebte eine Reihe von Vorstellungen. Der siebenjährige Krieg veranlaßte Ackermann die Stadt zu verlassen; er wanderte durch Deutschland und die Schweiz und ließ sich endlich 1764 in Hamburg dauernd nieder. Das Theater, welches er in Königsberg in Stich lassen mußte, war für damalige Zeiten gut eingerichtet, geräumig und besonders in akustischer Beziehung vorzüglich. Es enthielt Logen, in denen der einzelne Platz etwa 20 Sgr., die ganze Loge einen Dukaten kostete, ein Sitzparterre für 300 Personen zu ungefähr 15 Sgr. der Platz, eine Guldenbank (10 Sgr.), hinter derselben der Achtzehner (6 Sgr.)-, noch höher der Zweiesechser (4 Sgr.)-Platz. Ackermann's Streben, das Publikum an ein gediegenes Repertoir zu gewöhnen, sichert ihm einen hervorragenden Platz in der Geschichte des Königsberger Theaters; nach ihm trieben Gaukler und Gymnasten ihr Wesen in dem verlassenen Kunsttempel, vorübergehend nur besuchte die bekannte Gesellschaft von Franz Schuh dem Aelteren — (Eckhoff hat ihr zeitweise angehört, auch Brandes und seine Frau) — von Danzig aus im Jahre 1763 Königsberg. Länger und bedeutsamer wirkte Karoline Schuh, die Witwe Franz Schuh des Jüngeren, deren Gesellschaft in Ost- und Westpreußen, vorzüglich aber in Königsberg, sechzehn Jahre lang bis 1787 Vorstellungen gab und alle damaligen geistigen Notabilitäten zu ihren Gönnern zählte. Shakespeare'sche Stücke wurden nicht selten vorgeführt, auch Calderon; Goethe's „Klavigo“ wurde im Jahre 1783, zwei Jahre später „Die Räuber“, dann „Kabale und Liebe“ und „Fiesko“ gegeben. Für Opern, insbesondere größere, reichten die Kräfte nicht aus, dagegen wurde das Ballet kultivirt. Die Kinder der Schuh legten die Direktion nieder, als im Jahre 1797 das Theater abbrannte. Das neuerbaute Schauspielhaus wurde im Jahre 1800 eröffnet, aber weder in ihm, noch später in dem auf dem jetzigen Platze gebauten Hause wollte das Theater einen Auf-

schwung nehmen, der den darauf gesetzten Erwartungen entsprochen hätte.

Die nächsten vierzig Jahre gewähren kein erfreuliches Bild. Die Direktionen wechselten häufig, die Kasse machte trotz eines für die königliche Loge bewilligten Zuschusses von 2000 Thlrn. schlechte Geschäfte, nur hin und wieder vermochte ein bedeutender Gast (wie Ludwig Devrient mit über 30 Gastrollen im Jahre 1818) oder eine anzlehende Novität (wie „Die Stumme von Portici" im Frühjahr 1830, „Zampa" 1833) das Theater zu füllen. Mit dem Repertoir wurde viel experimentirt, meist unglücklich, an eine künstlerische Leudenz war dabei meist nicht zu denken. Auch als Hr. Tietz, ein Mann von hervorragender Begabung, im Jahre 1842 die Direktion übernahm, konnte er dem finanziell und artistisch ruinirten Theater nicht zu einer gesicherten Existenz verhelfen. Das Publikum war dem Theater entwöhnt, auch die übrigen Reizmittel wollten nicht helfen, nur die Schröder-Devrient — im Jahre 1843 — füllte mit ihrem Gastspiele vorübergehend das Haus, was ein Jahr später der Lola Montez nicht gelang; sie hatte ihren pikanten Ruf damals noch nicht erlangt. Am 1. Juni 1845 mußte die Bühne geschlossen werden, und Arthur Woltersdorff, der gegenwärtige Direktor, übernahm nunmehr das Institut auf eigene Rechnung.

Hr. Woltersdorff, der eine Justizlaufbahn bereits begonnen hatte, ist ein Mann von entschiedener Begabung, nicht gewöhnlicher geistiger Bildung und warmem Eifer für die Kunst; ein nicht unbedeutendes Vermögen machte ihm die Uebernahme der Verwaltung möglich. Nur ein Mann, der solche Eigenschaften und Mittel vereinigte, konnte sich an das schwierige Unternehmen wagen, und die Erfolge seiner achtzehnjährigen Direktion rechtfertigen im Ganzen die Erwartungen, die man von ihm hegen durfte. Vieles freilich, was er sich meist in jugendlicher Begeisterung als erreichbares Ziel vorgesteckt haben mochte, ist immer noch unerfüllter Wunsch geblieben. Es ist das Schicksal aller Verwaltungen von Stadttheatern, daß sie der Rücksicht auf die Kasse Konzessionen machen müssen, die nicht immer mit dem Kunstenthusiasmus in Einklang stehen. Sein Programm aber, ein anständiges und lebensfähiges Kunst-Institut in Königsberg zu schaffen, hat Hr. Woltersdorff gehalten, und dieser Erfolg ist doppelt schwierig und doppelt rühmenswerth hier im äußersten Nordosten Deutschland's, in einer Stadt, wo es den Kunstgeschmack mühsam zu wecken gilt, wo die anderwärts so bedeutsame Unterstützung seitens der Aristokratie fast gänzlich wegfällt, wo auf Fremdenbesuch im Sommer gewöhnlich gar nicht zu rechnen ist.

In diesem Jahre fand hier eine Versammlung der Forst- und Landwirthe statt, und bei dieser Gelegenheit, am fünfzigjährigen Gedenktage Körner's, wurde das Stadttheater zum ersten Male wieder geöffnet mit „Zriny". Vorläufig wird allerdings nur abwechselnd mit dem Sommertheater darin gespielt, täglich erst, wenn jenes geschlossen sein wird. Häufige Berichte von hier wird ein Blatt, welches die so vielseitigen Kunstinteressen vertritt, nicht empfangen dürfen; bisweilen aber werde ich um Einlaß in Ihre Spalten bitten für Mittheilungen über ein Institut, welches ohne fremde Unterstützung die Interessen der dramatischen Kunst vertritt, hier in der Nähe des Ostens und jener anderen Himmelsgegend, in welcher der Schild der Medusa feindlich wirkt auf die der Sonne bedürftige Blüthenwelt der Kunst.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

25. — 30. September: „König Richard der Zweite" (2 Mal). — „Das Fräulein von Seiglière". — „Faust". — „Das Lied von der Glocke" und „Der Winkelschreiber". — „Leichtsinn aus Liebe".

c. — Ueber „König Richard's" Erfahrungen auf dem Burgtheater haben wir in voriger und im Eingangsartikel dieser Nummer ausführlich berichtet, und es wird ohne Zweifel, auch wenn die Theilnahme des Publikums nicht so leicht sich merklich steigern sollte, Gelegenheit genug sich finden, auf den Fortgang der Darstellungen zurückzukommen.

Auch „Faust" in seiner gegenwärtigen Besetzung ist den aufmerksamen Lesern der „Recensionen" keine unbekannte Erscheinung, und wir wüßten dem früher hier Bemerkten kaum etwas Wesentliches hinzuzufügen. Hr. Lewinsky scheint noch immer mit seinem Mephisto nicht recht fertig zu sein. Er ist vornehmlich am Anfang zu pathetisch, in der Hexenküche zu leidenschaftlich und überhaupt von jener freien Selbstironie noch fern, welche den Grundzug der Gestalt ausmachen muß. Frl. Bognar dagegen bemüht sich mit Erfolg, dem Gretchen gerechter zu werden. Sie hält sich wenigstens von aller Manier frei und gibt in den ersten Scenen,

besonders auch im Aeußeren, ein recht anmuthiges Bild frischer Jungfräulichkeit. Die warmen und vollends die leidenschaftlichen Momente gelingen ihr weniger. Wahrhaft erquickend waren die Leistungen dreier Kräfte „aus einem älteren Geschlecht", die Marthe der Fr. Haizinger, Hrn. Fichtner's Valentin und der Wagner des Hrn. Hergfeld. Wie frei und spielend gleichsam schalten doch diese mit dem ihnen anvertrauten Gut, wie sicher ist ihre Zeichnung, wie maßvoll — diesmal auch bei Fr. Haizinger — die Handhabung der Mimik und des Dialogs, während sich die Jüngeren im Armausrecken und Herausschreien oft nicht genug thun zu können glauben.

In „Leichtsinn aus Liebe" war die Rolle der Friederike durch Frl Baudius neu besetzt und ward auch im Ganzen recht munter gespielt. Nur den Wunsch hätten wir, daß uns Friederike von Anfang an über ihr Herz nicht in dem Grade im Unklaren ließe, wie sie es gethan und wie es allerdings Heinrich gegenüber auch in der Ordnung ist. Auf den sonderbaren Kopfhänger Heinrich würde hiedurch ein um so helleres Licht geworfen werden, während man bei dem Spiel des Frl. Baudius förmlich überrascht ist, am Schluße zu erfahren, daß sie den Doktor wirklich liebt und kein anderes als sein Porträt in ihren heimlichen Stunden gemalt hat. — Das Gesammtspiel des bekanntlich recht possenhaft verbrämten Stückes gehört zu den besten Leistungen der Burg. — Von ergötzlicher Komik ist namentlich die kleine Episodenfigur des „dummen Christoph", eines jener immer seltener werdenden alten Hausmöbel, wie sie Hrn. Meixner's unvergleichliches Talent mit so reizenden Schnörkeln zu verzieren weiß.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Sammelwuth". Personalien. Miß Parepa.) Die k. Bühne gab am 21. September zum ersten Male: „Sammelwuth", Schauspiel in 4 Akten (früher als dreiaktiges Lustspiel bezeichnet) von R. Benedix, das jenem alten französischen Effektdrama „Der Leichenräuber" ähnelt, nur daß hier der Hauptcharakter (ein verkommener Maler) nicht Edelsteine, sondern mit fast verbrecherischer Gier klassische Gemälde zusammelt, um sich daran in einsamen Stunden zu erlaben, und daß das Stück, aufgeputzt durch verblaßte Lustspielfiguren, einen gemüthlichen Ausgang findet. Angeregt zuerst, sank von Akt zu Akt die Theilnahme an der Arbeit des sonst so verdienstlichen Lustspieldichters. Mit Auszeichnung spielten Hr. Düring (Maler Reiser) und Fr. Friedl. Klaque geschickt vertheilt. Fr. Wagner-Jachmann hat um ihre Entlassung gebeten; auch gehen Gerüchte um von dem Schauspiel höchst empfindsam treffenden Pensionirungen. In der Oper sang Fr. Harriers-Wippern zum ersten Male Mozart's „Donna Anna" mit Wohllaut und Geschick; wo blieb aber die leidenschaftliche Gluth und der großartige Seelenstolz der Spanierin? Miß Emphrosine Parepa gastirte als Lukrezia und Norma und verbindet mit einer umfangreichen hellen Stimme (dritthalb Oktaven) eine ganz ausgezeichnete Kunst des Gesanges; auf die dramatische Verlebendigung genannter Partien scheint die Gesangskünstlerin kein Gewicht zu legen. Zur dritten Rolle hat Miß Parepa die „Königin der Nacht" gewählt, die sie singt, wie Mozart sie geschrieben, vielleicht nach um einen Ton höher. — Das in der Wilhelmstadt zum ersten Male gegebene Görner'sche Lustspiel: „Auf Rosen", oder „Füchse — lauter Füchse!" mußte dem fünfaktigen Charakterbild: „Der Dämon des Spiels" von Barrière und Crisefulli an beifälligem Erfolg nachstehen. Gäste: Frl. Renom, Frl. Stein, Hr. Kaller, Hr. Koch. — Bei Meysel neu: „Va banque", oder „Der Dämon des Spiels".

P. — **Dresden.** (Opern-Novität.) Der enge Kreis, in welchem sich seit einiger Zeit unser Opern-Repertoir bewegt, ward endlich am 16. September durch die Aufführung einer neuen Oper durchbrochen: „La Réole", Oper in3 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer, Musik von Gustav Schmidt. Es ist dies derselbe Komponist, von welchem am Ende der vierziger Jahre „Prinz Eugen" zur Darstellung kam. So wie jene ist auch „La Réole" eine sogenannte Spieloper mit Dialog, die nach der älteren Behandlungsweise derartiger Dichtungen von der berühmten Dame mit gewohnter theatralischer Fertigkeit und Gewandtheit in Bezug auf den Text geschrieben ist. Für einen Komponisten ist es schon immer ein gutes Glück, wenn eine schriftstellerische Kraft, welche einen anerkannten Namen trägt und von deren Sicherheit und Routine auf der Bühne Jedermann überzeugt ist, sich an die Bearbeitung eines Opernteztes macht, da dadurch sicher das Bühnengerechte und theatralisch Wirksame im Voraus zu erwarten und wenigstens in dieser Beziehung ein gewisser Erfolg zu hoffen steht, wenn anders die Musik in gleicher Weise die Dichtung unterstützt. Der Stoff der Oper ist historischen Ursprungs, einer Episode aus dem Leben König Heinrich's IV. zu Frankreich entnommen, spielt zur Zeit der Hugenottenkämpfe in Navarra und zwar in der Nähe der Festung La Réole, die Heinrich als seinen Hauptwaffenplatz betrachtet. Diese Festung soll durch Verrath in die Hände der Katharina von Medicis gebracht, der König daselbst gefangen und den Plänen der Medicis williger gemacht werden. Diese Absicht wird aber durch ein junges Mädchen vereitelt und die Königin schließlich in ihren eigenen Netzen gefangen und zur Unterzeichnung des Friedens bewogen. Dies im Wesentlichen der Hauptzug der Handlung, die viel Spannendes und Unterhaltendes hat. Nur Eines hat die Dichterin hiebei übersehen, nämlich daß in den ersten beiden Akten die Handlung gar nicht fortschreitet und erst im dritten die eigentliche Aktion beginnt. Wahrscheinlich hatte die Dichterin bei der Anlage der ersten Akte eine größere Entfaltung der musikalischen Mittel im Auge und verfiel dadurch in die erwähnte Breite, die allerdings dem Komponisten in die-

len Theilen günstige Gelegenheit gab, sein musikalisches Talent zu bewähren. Sehen wir nun, in wiefern dies dem Komponisten gelungen ist. Die Ouverture scheint nur geschrieben, weil es so gebräuchlich ist, indem sie mit einem akkordlichen Motiv beginnend in der Einleitung eigentlich nichts sagt; das begonnene Allegro hat als erstes Thema den Marschgedanken, der im dritten Akte als Nr. 14 erscheint und bedeutend an Halévy erinnert; ein zweites kantilenenartiges Motiv tritt als Gegensatz auf und wird mit dem ersten später durchgeführt, ganz in der schablonenartigen Form, wie dies von Boieldieu an in der französischen komischen Oper gebräuchlich wurde. Nach dem Muster dieser erwähnten Operngattung waltet auch in „La Réole“ die Romanze vor, indem diese Form dreimal entschieden vertreten ist und selbst in den ariosen Sätzen erkannt werden kann. Deshalb soll jedoch den Komponisten kein Vorwurf treffen, da diese Form hier bei diesem Stoffe am Platze ist und in diesen Musikstücken auch das Beste von Gustav Schmidt geleistet wurde, während in den übrigen Tonstücken — Duetten, Terzett, Quartett und Finales — die Motive, besonders nach den Schlüssen zu, sehr gewöhnlich werden, ja nicht selten zu Tanzmotiven herabsteigen. Der größte Vorwurf aber, der dieser Oper zu machen ist, besteht in der Stillosigkeit des Ganzen, die Musik trägt keinen ausgesprochenen Charakter an sich, sie lehnt sich bald an französische, bald an italienische, bald, aber selten, an deutsche Muster an, und ist deshalb auch von keiner durchgreifenden Wirkung. So fühlbar diese Schattenseite ist, so wird sie doch wieder auf anderer Seite von Vorzügen aufgewogen, die nicht immer als ein Allgemeingut erscheinen. Vor allem macht es einen wohlthuenden Eindruck, daß der Komponist sehr diskret die Orchesterinstrumente mit feinem Sinn und Geschmack anwendet und dadurch die wirksam und gut behandelten Singstimmen bedeutend in den Vordergrund treten läßt; eben so fehlen harmonische Trivialitäten. Obgleich dagegen im Melodischen manches Gelungene den Hörer anmuthet, so leidet diese Seite doch mehr unter den ausgesprochenen Schattenseiten. — Die Ausführung unter Direktion des Hrn. Kapellmeisters Rietz zeugte von sorgfältigen musikalischen Studien; besonders traten hervor Hr. Schnorr (Heinrich), Frl. Alvsleben (Margarethe), Frl. Häntsch (Armande), Hr. Degele (Rong), Fr. Krebs-Michalesi (Katharina). Dekoration und sonstige Ausstattung war Zeit- und Zweckentsprechend. Jedoch zeigte sich schon bei der zweiten Vorstellung eine bemerkbare Leere des Zuschauerraumes.

*** **Stuttgart.** (Repertoir und Neubesetzungen. Salieri's „Axur“. Beethoven's D-Messe. Vom Ballet.) Von den Vorstellungen des September sind zunächst einige Neubesetzungen zu erwähnen. In „Tannhäuser“ und „Prophet“ gewügte Hr. Wallenreiter als Landgraf und Wiederläufer Zacharias mäßigen Ansprüchen; die Venus und Bertha, zwei Rollen der abgegangenen Fr. Jäger-Schröder, hatten die erstere Fr. Bennewitz-Mik, die letztere Fr. Marlow übernommen; keine von beiden reussirte. Fr. Marlow war an dem betreffenden Abend ganz und gar nicht bei Stimme, Fr. Bennewitz sah zwar als Venus hübsch aus, hatte sich aber mit dem tragischen Theil der Partie offenbar nicht genug vertraut gemacht. In der Wagner'schen Oper war auch Fr. Leisinger nach ihrer Krankheit zum ersten Male wieder aufgetreten, doch war ihr Organ noch sehr angegriffen, und sie vermochte die Elisabeth nur mit Mühe durchzuführen. Die HH. Sontheim als Tannhäuser und noch mehr als Prophet, Schilky als Wolfram und Graf Oberthal, und Fr. Bennewitz als Fides sind mit Anerkennung zu nennen. — Zur Feier des Geburtstages unseres Königs erschien am 27. September neu in Scene gesetzt Salieri's „Axur“, nach einer Pause von etwa dreißig Jahren. Der vollständige Titel lautet: „Axur, König von Ormus, Oper in 4 Akten nach Tarare, von Beaumarchais, bearbeitet von L. da Ponte, Musik von Salieri, neueinstudirt und bearbeitet von Lindpaintner und Eckert“. Ich komme auf diese Reprise demnächst zurück und bemerke für heute, daß dieselbe trotz der guten Besetzung und glänzenden Ausstattung sich kaum auf die Dauer halten wird. — In imposanter Weise hat der Verein für klassische Kirchenmusik die Kanzertsaison eröffnet, indem er den 22. September unter Mitwirkung der Hofkapelle und von Sängern der Oper in der Stiftskirche Beethoven's Missa solemnis in D-dur zum ersten Male in Stuttgart zur Aufführung brachte; die erste Wiederholung dieses gewaltigen Tonwerkes ist bereits angesetzt und ich werde Ihnen eingehender darüber berichten. — Viel Heiterkeit erregt in Kreisen, die sich für das Theater interessiren, die Nachricht, daß der Intendant, Hr. Baron v. Gall, der erst jüngst von Wien zurückkehrte, wo er allerlei Engagements zu bewerkstelligen versuchte, mit zwei Solotänzerinnen kontrahirte, die aber noch vor ihrem Eintritt wieder abschrieben, oder wenigstens Bedingungen stellten, auf die man hier nicht eingehen kann. Da nun, wie man neuerdings hört, Frl. Vogel nicht zurückkehrt, und unsere zweite Solotänzerin aus einem langjährigen Brautstand durch einen Ehebund endlich erlöst zu werden hofft, so herrscht im Bereiche des Ballets die vollständigste Rathlosigkeit.

Kleine Chronik.

Saison-Eröffnungen. In nachfolgenden Städten hat die Wintersaison bereits wieder begonnen. Das Weimarer Hoftheater wurde am 3. September mit Goethe's, wie es heißt meisterhaft dargestelltem „Tasso“, das Theater in Altona mit Fr. Birch-Pfeiffer's „Ring“, das Offenbacher unter Hommel's Direktion mit „Effex“, das Würzburger unter dem neuen Direktor Hahn mit Lessing's „Minna“, das Laibacher unter Fürst's Direktor der Wiener Singspielhalle) Leitung mit dem „Gesandtschaftsattaché“, die Nürnberger Oper mit den „Hugenotten“, in Bremen das Schauspiel mit Gutzkow's „Urbild des Tartüffe“, die Oper mit „Don Juan“ eröffnet. In Pilsen begannen die böhmischen Vorstellungen mit Kolar's Schauspiel „Monika“, die deutschen mit „Donna Diana“, nebst beiderseitigen Prologen. — Die italienische Saison in Moskau begann am 12. September mit „Martha“, die russische Oper schon um zwei Tage früher, diese mit einer deutschen Gesellschaft, weil General Lwoff unter seinen Landsleuten weder hinreichende Talente, noch guten Willen für die Reproduktion

der nationalen Musik fand. Das Theater Vittorio-Emanuele in Turin eröffnete mit der Oper „Gli Ultimi giorni di Sulla“, ohne besonderen Erfolg, und die Scala in Mailand mit „Der Alte vom Berge“.

In England sind die Musikfeste nicht weniger im Schwunge als in Deutschland. Vom 4. — 12. September fand ein solches in Worcester statt, bereits das 140. dieser Art, von dieser und den Städten Gloucester, Hereford abwechselnd gefeiert. Bereits 1729 wurde zu diesen Konzerten der Grund gelegt, schon in der frühesten Zeit kamen Händel's Werke zur Aufführung und es traten dabei Namen auf wie: Beard, Jueledan, Mad. Catalani, Miß Linley, Miß Stephens. — In Durham vereinigten sich die Chöre von 84 Kirchen der Grafschaft Northumberland und Durham und des nördlichen Theiles von Yorkshire zu gemeinschaftlichem Gesang. Die Versammlung zählte 9000 Personen, darunter 1700 Sänger. — Etwas Aehnliches fand am 19. im Händel-Orchester des Krystall-Palastes statt, wozu sämmtliche Stadtschulen Landaus Kehlen-Kontingente, im Ganzen 5000 Sänger stellten. Am 18. wurde ein Musikfest in Norwich abgehalten.

In Paris wird das Dejazet-Theater mit einem neuen Ausstattungsstücke: „Von Paris nach Peking“, von Barin und Jallais eröffnet. Im Theater Palais Royal ist ein neues einaktiges Stück von Labiche und Martin: „Die Kammade“ in Vorbereitung. — In den Folies dramatiques wird als Novität „Das lateinische Land“ studirt.

Das große nationale Musikfest in Haag — 3. — 5. September — hatte, dem „Guide musical“ zufolge, keinen durchgreifenden Erfolg. Das Programm war — patriotischer als unterhaltend — überwiegend aus holländischen Kompositionen zusammengestellt.

†. **In Breslau** ist am 1. d. M die Sommerbühne geschlossen worden. Dieselbe hat, dem Vernehmen nach, gute Geschäfte gemacht und beschließt die Saison mit den Gastspielen des Frl. O. Genée bei stets vollen Häusern. Die tüchtigsten Kräfte an der Sommerbühne waren die Komiker: Menzel, Freitag und Baade. Von den Damen erwähnen wir Frl. Krafft, eine frische Erscheinung, welche das Fach jugendlicher Liebhaberinnen entsprechend repräsentirte und an's Stadttheater engagirt ist. — Ein Frl. Bartz und Frl. Simon sind wir ebenfalls im Stande als talentvolle Schauspielerinnen zu bezeichnen.

Lokales.

G. — **An der Wien** wurde am verflossenen Samstag von einem zahlreichen Publikum ein todtgebornes Kind zu Grabe gezischt. Das Kind hieß: „Bruder Liederlich“, sein Vater Emil Pohl. Wer sich dies Gesumter von einer Menge Nichtsen um ein großes Nichts herum ansteht, der muß entweder einen unbändigen Respekt vor der Schöpferkraft der Schauspieler am Berliner Viktoriatheater, wo dieses Nichts und wieder Nichts bereits über 70 Mal gegeben wurde, bekommen, oder er muß jedes Bischen Achtung vor dem gesunden Verstande und dem Geschmacke des dortigen Publikums verlieren, welches sich ein solches Ragout hundert Mal aufwärmen läßt. Wenn wir auch immerhin annehmen müssen, daß die Lokalisirung Manches, ja sogen wir selbst Vieles an dem Berliner Gewächs verdarben hat, so kann sich dies doch nur auf den Aufputz: Kouplets, Witze, Schlagwörter, Anspielungen erstrecken, aber die Handlung kann davon nicht berührt worden sein. Und wenn wir von dieser sprechen wollen, so müssen wir offen und ehrlich gestehen, hätte uns nicht eine nebenbei gemachte Bemerkung des „Titelhelden“ darüber ein Licht aufgesteckt, aus dem sogenannten Verlauf hätten wir des Pudels Kern sicherlich nicht herausgefunden. Unwillkürlich fiel uns dabei der alte Witz von dem Loch ein, das mit etwas Blech umwickelt, eine Trompete gibt. Wie weit das Verdienst Hrn. Haffner's, der das Ding aus dem Berlinerischen in's Wienerische übersetzt hat, an dem Meteore reicht, ist selbstverständlich schwer zu bestimmen. Unsterblich hat er sich damit in keinen Fall gemacht. Unter den Darstellenden schlug nur Frl. Gallmeyer in ihrer Rolle, die keine war, durch, bis auf den Cancan, der ungweideutig zurückgewiesen wurde, was wir mit Vergnügen notiren. Den HH. Friese und namentlich Rott, dessen Rolle darauf angelegt war, fehlte die ätzende Kaustik, um wenigstens sich aus dem Schiffbruch zu retten. Hr. Blasel überließ sich harmlos seiner Wachslappenfigur und machte dadurch leidliche Geschäfte.

Karl Fichtner wird, neuerlichen Versicherungen gemäß, noch anderthalb Jahre dem Burgtheater seine Kräfte widmen.

Die Besetzung von Immermann's „Andreas Hofer“, wie sie nunmehr von den Tagesblättern veröffentlicht wird, nennt als zur Darstellung der Titelrolle ausersehen, nicht Hrn. Fichtner, dem sie früher zugedacht war, sondern Hrn. Wagner. Dagegen hat Hr. Fichtner die Rolle des Prinzen Eugène Beauharnais übernommen, Hr. Förster den Speckbacher, Hr. La Roche den Hofsinger, Frl. Wolter die Eilf. In die übrigen Rollen theilen sich die HH. Anschütz, Löwe, Franz, Baumeister, Gabillan, Lewinsky, Meigner, Franz Kierschner, Schäne u. s. w.

Die Wiener Singakademie hat am 28. d. M. die Reihe ihrer wöchentlichen Uebungsabende im Musikvereinssaale eröffnet. Hr. Dr. Egger stellte den anwesenden Mitgliedern ihren neugewählten Chormeister vor, unter dessen Leitung sofort mit dem Studium einiger für das erste Konzert der Singakademie bestimmten Chöre begonnen wurde.

Berichtigung. In den „Prager Musikbericht“ der letzten Nummer haben sich folgende Druckfehler eingeschlichen: Pag. 619 1. Spalte 14. Zeile von unten statt „lockenden“ bekannten; 2. Spalte 23. Zeile von unten statt „Schan“ Schön; 2. Spalte 11. Zeile von unten statt „Klarina Pisakowitz“ Harina, Pisakawitz ꝛc. — Pag. 620 1 Spalte, 8 Zeile von oben statt: „Ständchen der Maria (Frl. v. Ehrenberg) von Kreuzer“: „Ständchen der Maria (Frl. v. Ehrenberg) am Kreuze.

Briefkasten. 27. September — 2. Oktober: St. in Breslau, ♂ in Berlin: Benützt. — K. J. in Rom in nächster Nummer; 1 und .*. in Stuttgart, H. Th. R. in Berlin, ∝ in Prag, K. G. in Frankfurt, ll in Graz, K. W. in Brünn: Erhalten. — Wir bitten die HH. Korrespondenten und Leser, alle die Redaktion angehenden Zuschriften, wie bisher, unter der Adresse oder Markt 1, alles die Expedition Betreffende aber an diese, Graben 14, einzusenden.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 41. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 10. Oktober 1863.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hofer Mark, 1. — Expedition: C. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: „Richard der Zweite“ auf dem Burgtheater. (Schluß).— Studie über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks. (Fortsetzung). — Gutzkow als Dramatiker. IV. — Dramatische Literatur (Richard Wagner). — Neue Erscheinungen (Kösting, Hornstein). — Korrespondenz-Nachrichten (Brünn, Dresden, Prag, Rom). — Lokales.

Die Bühnen-Einrichtung „Richard's II.“ für das Burgtheater.

(Schluß.)

c. — Nachdem uns der Autor der „Bühnen-Einrichtung“ in der vierten Scene des dritten Aufzuges nur so zwischen durch, gleichsam aus den Koulissen heraus, durch einige dem Bolingbroke in den Mund gelegte militärische Phrasen, wie z. B. durch das von Hrn. Gabillon mit heroischer Barschheit hingeschleuderte: „Holla, Percy“! u. dgl. auf seine Leistungen vorbereitet hat, betritt er mit dem Beginne des vierten Aufzuges eigentlich selbstschöpferisch die Bühne.

Die erste Scene dieses Aufzuges ist völlig neu, oder doch mit nur spärlichen Fäden aus der Shakespeare'schen Dichtung, besonders aus der ersten Scene des fünften Aktes, verwoben. Aumerle, Carlisle und andere Anhänger des Königs Richard treffen sich auf den Straßen Londons — beiläufig bemerkt, bei einer ganz nahe vor dem Soufflerkasten angebrachten „Fernsicht“ auf die Stadt, welche gewiß zu der glänzenden Ausstattung des Drama's gerechnet wird; — man erzählt sich den stattlichen Einzug Bolingbroke's, von dem bei Shakespeare der alte York der Herzogin berichtet; der Masse des Volkes gegenüber, dessen Sympathien sich der magnetischen Herrscherkraft Heinrich's instinktmäßig zuwenden, bildet sich eine Partei der „Legitimisten“; und aus dieser gestaltet nun unser Diaskeuast einen förmlichen antiken Chor, dessen Gebahren die Handlung des Drama's reflektirend begleitet.

Die Befugnisse des antiken Chors sind bekanntlich sehr ausgedehnt: er macht sich nicht nur, als der „idealisirte Zuschauer“, über der Menschen Thorheit und Leidenschaft seine stillen Betrachtungen, er steht nicht immer über, er steht auch zuweilen mitten im Streite der Handlung und nimmt sich heraus, selbst hohen Herren die Wahrheit zu sagen.

Unser Diaskeuast hat von dieser Freiheit gründlich Gebrauch gemacht. Während bei Shakespeare die Scene in Westminster-Hall gleich mit Bolingbroke's Gebot beginnt:

„Ruft Bagot vor. —
Nun, Bagot, rede frei heraus,
Was Du vom Tod des edlen Gloster weißt“: —

gibt die „Bühnen-Einrichtung“ zuerst den Lord's Gelegenheit zu einer „patriotischen Vereinigung“; der kühne Bolingbroke darf nicht so frischweg König-Richter spielen; wir werden gleich daran erinnert, daß auch noch Andere als dieser stolze Prätendent ein Wort mit zu reden haben, und nachdem derselbe dann doch, freilich zögernder, als es der Dichter gewollt, sich der Krone bemächtigt hat, muß er von rechts und links das Lebensgefährliche dieses Beginnens durch die legitimistischen Choreuten betonen hören. Der Dichter hat sich genug daran gethan, den Bischof von Carlisle als Verfechter des Legitimitätsprinzips auftreten zu lassen; die Bühnen-Einrichtung stellt noch ein hal-

des Dutzend solcher Legitimitätswächter an, um ja dem Weiterumsichgreifen der Bolingbroke'schen Ideen in unserer Brust vorzubeugen. Als z. B. König Richard sich beklagt, er habe von Zwölftausend Keinen treu gefunden, ruft ihm der Chorus ein beruhigendes: „O nein!“ zu. An einer anderen Stelle rafft sich der König selbst, um den Chor in seiner loyalen Gesinnung zu bestärken, zu der folgenden großen Wahrheit auf:

„Ja wohl, die Ordnung ist geheiligt
Und ihr Bruch bringt Fluch!“

Der Verfasser dieser echt volksthümlich gehaltenen Stellen ist offenbar nicht, wie Böswillige behauptet haben, der geistreiche Dichter der „Karlsschüler“ und des „Essex“, sondern ein gewisser Jakob Johann Biedermeier, derselbe der auch dem feurig beredten Bischof von Carlisle einige hochpoetische Worte in den Mund gelegt hat. Als nämlich Bolingbroke demselben seine allzugroße Anhänglichkeit an Richard mit folgender Wendung überlegener Courtoisie verweist:

„Gar wenig sind wir eurer Liebe schuldig,
Und wenig Gut's versah'n wir uns zu euch“.

antwortet Biedermeier-Carlisle:

„Dem Rechte nur, der der allgemeinen Wohlfahrt,
Nicht einem Einzelnen sprech' ich zu Gunst!“

Und als der entthronte König, sein Geschick mit dem des Gekreuzigten vergleichend, in bitterer Ironie den abgefallenen Großen die Mahnung in's Gewissen ruft:

„Ihr alle, die ihr steht und auf mich schaut,
Weil mich mein Elend hetzt, wiewohl zum Theil
Ihr wie Pilatus eure Hände wascht,
Und äuß'res Mitleid zeigt: doch, ihr Pilate,
Habt ihr mich ausgeliefert meinem Kreuz,
Und Wasser wäscht die Sünde nicht von euch“.

fügt Carlisle mit Händefalten bekräftigend hinzu:

„Kein Wasser wäscht sie ab“.

Auch den folgenden Scenen sind mehrere solche kleine Biedermeier aufgesetzt; selbst Richard's wundervoller Monolog muß es sich gefallen lassen, durch Interjektionen, wie:

„Todt, das ist das Schlimmste nicht!“

oder:

„Wie armselig ist doch das!“

oder ein plötzliches „O mein Gott“! an die Sterblichkeit aller Poesie erinnert zu werden. — Aber das Alles, könnte man sagen, sind ja Lappalien! — Allerdings; und eben mit solchen Lappalien soll man Shakespeare, oder sei es auch nur August Wilhelm Schlegel gütigst verschonen. Man soll dies um so mehr, als oft gerade durch einen einzigen Strich die großen scharfgezogenen Linien der Shakespeare'schen Zeichnung unterbrochen, der feine Hauch seines lebensvollen Kolorits durch den kleinsten Flecken häßlich entstellt werden können.

Solche geradezu entstellende Zuthaten sind vornehmlich die schon erwähnten Beispiele politischer Moralisterei. Die Schlußscenen des vierten und des fünften Aufzuges haben dergleichen mehrere aufzuweisen. Daß Bolingbroke im Lande heftige Gegner findet, hat ja auch Shakespeare uns nicht verschweigen. Neben Carlisle, der sich begnügt, aus dem Thronwechsel Unheil für England zu prophezeien, steht eine aktive Reaktionspartei, von einem fanatischen Abt geführt und, wie uns durch den unvorsichtigen Aumerle verrathen wird, auf nichts Geringeres bedacht, als Heinrich Bolingbroke auf die Seite zu schaffen. So war es am Ende ganz natürlich, und vom Dichter ist das gegebene Motiv sehr schön benutzt, um einerseits, Aumerle gegenüber, die Klugheit und wohlangebrachte Milde, andererseits aber auch, bei der Exekution der übrigen Verschwörer, die entschlossene Energie des neuen Königs in's Licht zu stellen.

Ganz anders wird die Sache, wenn man, wie es durch die „Bühnen-Einrichtung“ geschehen ist, jene Gruppe der Parteigänger in eine Art „Chor der Rache“ umwandelt. Schon die Anordnung der Scenen macht viel aus. Bei Shakespeare treten die Unzufriedenen unmittelbar nach der Abdankung Richard's zu einer kurzen vorläufigen Verständigung zusammen; dann folgt die Abschiedsscene von König und Königin, welche den Akt auf rührend schöne Weise, fast elegisch ausklingen läßt. — Die „Bühnen-Einrichtung“ dagegen rückt Abdankung und Abschied unmittelbar an einander und gibt den Verschwörern erst nach der Abschiedsscene, also am Schluße des Aktes, das Wort. Hiedurch kommt in den sanften Moll-Accord der Shakespeare'schen Dichtung eine plumpe Dissonanz und vornehmlich wird jenem „Chor der Rache“, der hier mit geballter Faust den scheidenden Herrschern ein:

„Auf Wiederseh'n durch uns!“

nachruft, damit eine Bedeutung beigelegt, von der im Stück auch keine Spur zu finden ist.

Die bedeutenden Kürzungen und Umstellungen des fünften Aktes, von denen ein Theil durch die Aenderungen des vierten bedingt ist, wollen wir übergehen, und nur noch die Schlußworte Bolingbroke's am Ende des Drama's als letzten Beleg für den oben ausgesprochenen Tadel hervorheben. In der Charakteristik Bolingbroke's bildet sein unverstellter Schmerz um den von allzudienstfertiger Hand vollführten Mord Richard's einen der wesentlichsten Züge. Abscheu gegen das aufdringliche Werkzeug dieses Mordes und die Sehnsucht, durch strenge Buße die wider Willen aufgeladene Schuld zu sühnen, machen die Grundstimmung seiner letzten Worte aus:

„Lords, ich betheur' es, meiner Seel' ist weh',
Daß ich mein Glück bespritzt mit Blute seh'.
Kommt und betrauert mit, was ich beklage,
Daß düster Schwarz sofort ein jeder trage!
Ich will die Fahrt thun in das heil'ge Land,
Dies Blut zu waschen von der schuld'gen Hand.
Zieht ernst mir nach, und keine Thränen spare,
Wer meine Trauer ehrt an dieser frühen Bahre".

Nicht so bei unserer „Bühnen-Einrichtung"! Hier lauten die Schlußverse:

„Rührt Eure Trommeln dumpf vor dieser Bahre,
Solch' traur'ger Fall schreckt viele hundert Jahre".

Da könnte man jetzt freilich auch sagen: „Das sind Kleinigkeiten! es ist ja ganz gleichgiltig, ob unter dem Fallen des Vorhangs diese oder jene Worte in das halb aufgebrochene Publikum hinaushallen". — Nun gut, wenn es gleichgiltig ist, wozu dann die Aenderung? — Aber es ist in Wahrheit nicht gleichgiltig! Bei Shakespeare gibt uns der Schluß ein ehrenvolles und rührendes Zeugniß von Bolingbroke's persönlicher Stimmung. Durch unsere „Bühnen-Einrichtung" erhält dieser Schluß eine ganz allgemein moralisirende Färbung, die sich um so lächerlicher ausnimmt, als es ja Bolingbroke selber ist, der hier die Schreckbarkeit seines eigenen Glückes predigt. Aber das ist es eben: dem stolzen Emporkömmling Bolingbroke muß möglichst viel von seinem bessern Ich verkümmert, er muß zum gewaltsamen Umsturzmann und Bramarbas umgefärbt werden, um schließlich gar das Grausame seiner Handlungsweise der Nachwelt gegenüber selbst zu perhorresciren.

Mit einer solchen Auffassung stimmte denn auch die barsche Soldatenfigur des Hrn. Gabillon, und nicht minder die trockene Jammergestalt des Hrn. Wagner leidlich überein. Von dem poetischen Gehalte der Shakespeare'schen Dichtung aber, wie wir ihn hier zu verschiedenen Malen anzudeuten versucht haben, wird auf diese Weise der Blüthenstaub abgestreift. Denn „Richard II." ist nicht der Sturz eines guten durch einen schlechten Menschen, sondern vielmehr der Sturz eines schlechten durch einen guten König.

Wenn wir gleichwohl der Bühnenleitung des Burgtheaters für die neue Acquisition aufrichtigen Dank wissen, so geschieht dies in der festen Hoffnung, daß es ihr nun, wo mit „Richard II." eines der größten dramatischen Meisterwerke der Welt unsere Bühne betreten hat, auch gelingen werde, ihn uns ganz und unverfälscht vorzuführen. Mag man darüber an wer weiß welcher Stelle die Nase rümpfen, soviel steht fest, daß nur auf diesem Wege und bei den entsprechenden Aenderungen in der Besetzung eine des Dichters vollkommen würdige Vorführung der Tragödie zu erreichen ist.

Studie
über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks.

Von **Karl Grädener.**

(Fortsetzung.)

Prüfen wir nach dieser Definition des möglichen, aber noch nicht als existent erkannten Inhaltes eines Kunstwerks die hauptsächlichsten aller bisherigen Hypothesen zu dessen näherer Fixirung, so sehen wir diese verschiedenen Rubriken zufallen, zu deren gesonderter Betrachtung wir ohne Weiteres zu schreiten haben.

Die vornehmste Fassung des Inhalts eines Kunstwerks geschieht — und zwar auf alle Künste angewendet — vermöge einer Identifikation desselben mit der Phantasie (oder einem Theil derselben) des producirenden Künstlers. — Wir mögen nun das Wort „Phantasie" definiren, wie wir wollen, es im engeren oder weiteren Sinne nehmen: immer ist es hier (d. h. beim Producirenden) eine Fähigkeit des Menschen und zwar sowohl die Fähigkeit des halb oder ganz unbewußten Hervorbringens eines (vorläufig noch gestaltlosen) Embryo als Keim des Kunstwerkes, als die, diesen Embryo durch bewußte Arbeit zum vollendeten Kunstwerke herauszubauen; in jedem Falle also eine Fähigkeit zum Thun, ein Agens. Und da ist's klar, daß diese Fähigkeit dem Kunstwerk selbst von sich

nichts abgeben, nichts in dasselbe versenken kann. Nicht daß die Phantasie auch außerhalb des Kunstwerkes noch dem Künstler ungeschmälert, ja durch die Arbeit gefördert und gestärkt verbleibt, steht letzterer Annahme im Wege. Es könnte ja eine Monade der künstlerischen Phantasie entfallen, die im Kunstwerk lebte, während sie im Künstler selbst, neu zeugend sich sogleich ergänzte. Sondern, daß jenes Kunstwerk — angenommen selbst, es trage wirklich ein Geistiges in sich — ein nach wie vor sich Unbewußtes, und des Thuns, der Aktivität Unfähiges ist und bleibt! das ist's; und darum kann sein Inhalt *nicht* sein „die künstlerische Phantasie".

Eben so wenig sind sein Inhalt einzelne im Künstler angeregte und wieder anregende „Gefühle", die, wenn genährt und bleibend, zu „Stimmungen" erwachsen. Das Kunstwerk fühlt so wenig, als es denkt; des Künstlers Gefühle aber bleiben ewig nur beim Prozeß des Schaffens wirksam und ziehen sich nach Vollendung des Prozesses, nach dem gewordenen Kunstwerk in ihn selbst zurück. Red' ich von „Stimmungen" der Landschaft, der Musik, so ist dies nur ein übertragener Ausdruck, der dem streng-wissenschaftlichen Begriffe weichen muß, und den ich in das zurück zu verlegen genöthigt bin, aus dem es hervorgegangen. *)

Noch weniger können wir, wie auch sogar geschehen, die Stimmungen oder Gefühle, die dem Beschauer oder Hörer aus dem Anschauen oder Hören des Kunstwerkes erwachsen, noch seine, des Dritten, Phantasie als Inhalt in das vor dem Gehört- und Geschautwerden ja bereits fertige Kunstwerk zurückverlegen. Wie mein Schauer beim Anblick eines Leichengesichtes nicht im Felde liegt, noch in den Todten, sondern lediglich in mir: so sind beim Gemälde mein Schauer, meine Ehrfurcht, mein Gehoben- oder Gedrücktsein Zustände meines Ich's, nicht des Gemäldes, und also nimmer dessen „Inhalt". **)

*) Es soll mir keineswegs beikommen, hier, wenn auch mit andern Worten, rekapituliren zu wollen, was schon vor mir geistreich genug und besser, als ich's vermag, wider die Gefühlstheorie vorgebracht ist. Ob aber in seiner oben erwähnten Denkschrift Dr. Hanslik mehr blos negirend oder wirklich positiv vorgegangen, wird weiterhin ersichtlich werden.

**) Wenn Vischer (Aesthetik §. 490) sogar das „Material der Poesie" in „die Phantasie der Zuhörer" versetzt, so ist das nur eins von den mehreren Quid pro Quo's, die ihm im Laufe seines Werks entschlüpft sind. Setzen wir (als nicht gesetzt): es liege nichts Unlogisches schon an und für sich in der Annahme, das Material irgend eines Kunstwerks überhaupt sei in einem außerhalb dieses Liegenden zu suchen, und ein Dichtwerk z. E. erlösche somit, wo es am Hörer oder Leser fehlt; nehmen wir somit die „Phantasie des Letztern" wirklich als das vom Poeten in Erregung zu setzende „Material der Dichtkunst": würde nicht in voller Konsequenz das Nämliche von allen Künsten ausgesagt werden müssen? Appellir' ich minder an des Hörers, des Beschauers Phantasie beim Musiziren, beim Enthüllen einer Statue oder eines Schlachtgemäldes?

Eine weitere Art, den Inhalt eines Kunstwerks auszulegen, beruht auf dem Gesichtspunkt, daß von den s. g. bildenden (räumlichen) Künsten Skulptur und Malerei nicht alleln äußere in der lebendigen oder anorganischen Natur vorhandene Objekte zum Gegenstand ihrer Darstellung machen, sondern selbst jedes einzelne Bruchstück ihrer wenn noch so kompliqirten Formen jenen nach- oder doch analog bilden müssen. Dieses Naturgebilde, dies Modell, diesen Gegenstand der Darstellung nahm man nun bequemer Weise gleichbedeutend mit „Inhalt" und sagte z. B. diese Statue hat zum Inhalt einen Kämpfenden, Sterbenden, dies Gemälde einen Wald, das Meer. Ja man griff, noch weiter schreitend, zu Momenten aus dem Leben, der Geschichte, Mythe, wie sie des Künstlers Seele beim Schaffen gegenwärtig waren, und nannte den Inhalt dieser Statue, jenes Gemäldes: den „Jason", den „Apoll", die „Schlacht bei Solferino". Daß dieses „hat zum Inhalt" im ersteren Falle weichen muß dem sprachlich und begrifflich alleln richtigen: „es stellt dar", im letzteren Falle dem „es bedeutet", springt ohne weitere Auseinandersetzung in die Augen. Der Inhalt eines Kunstwerkes, fahren wir, muß nicht allein in diesem, er muß auch nur in diesem liegen; es kann nicht zu gleicher Zeit in ihm und draußen sein. Nun aber bleibt dieser Heros, jener Wald, dies Meer stets, was und wo es ist, ob ich's gleich auf der Fläche oder durch den Körper meines Materiales darstellte; es geht nicht ein Stück aus jenem in die letztern über. Auch das historische Moment, die Fabel oder Mythe haben mit dem Kunstwerk selber nur so viel zu schaffen, als sie der künstlerischen Phantasie beim Schaffen dienten; nicht einmal die Formen konnte ja der Künstler denen der Mythe und Geschichte selbst, er mußte sie der analogen, der lebendigen Wirklichkeit nachbilden. Trennen wir daher den Ausdruck „Inhalt" von den Ausdrücken: „Gegenstand der Darstellung" und: „Bedeutung", und hüten wir uns selbst die letzteren beiden unterschiedslos zu gebrauchen. „Darstellen" kann auch meine „Laokoon-Gruppe" nicht den Laokoon, nicht dessen Söhne, nicht die der Darstellung zu Grunde liegende Fabel; nicht einmal einen Vater und dessen

Kinder als solche würde der Bildner darstellen können; die schauende Phantasie ist's, die in solchem Falle, etwa geleitet durch die Aehnlichkeit der Züge, die Verwandtschaft vermittelt. „Darstellt" jene Gruppe einen ältern Mann und zwei Jünglinge (Knaben), deren Glieder mit dem Leibe einer Schlange so und so verschlungen und verstrickt, so und so erhoben oder gesenkt sind. Es zielt aber dieselbe Gruppe auf eine Fabel aus dem griechischen Sagenkreise, und „bedeutet" demnach den „Laokoon und seine Söhne". Das „Dargestellte" schaue ich unmittelbar und fühle mich davon ergriffen, ohne auf die Bedeutung zu reflexiren; die „Bedeutung" aber muß ich kennen, um das Kunstwerk *nach allen* Seiten hin (und hier unterläßt's das weitgreifendere geistige Auge nicht, auch hinter die Koulissen, in des Künstlers Werkstatt, ja in die arbeitende Phantasie desselben einen Blick zu werfen) *und ganz* würdigen zu können. Deßungeachtet aber bleibt beides, was es ist, „Darstellung" und „Bedeutung", und wird nimmermehr zum „Inhalt". So kann auch ein Musikstück — das nie ein wirkliches d. i. außerhalb desselben liegendes Objekt nachahmen, somit „darstellen" kann, weil es in der ganzen organischen und unorganischen Natur kein Vorbild findet — wohl einen Kampf, eine Vision, einen Sturm, ein Stück Heroenleben (selbstverständlich immer ein Zeitliches statt des Räumlichen) „bedeuten"; während auf das desselben Vorbildes ermangelnde architektonische Gebilde nicht einmal das Wort „Bedeutung" mehr Anwendung findet, vielmehr ein anderes Wort, auf das die folgende Hypothese sogleich uns leiten wird.

Diese fernere Hypothese erklärt den „Inhalt eines Kunstwerks" einfach durch das Setzen eines *abstrakten Begriffs*. Da nämlich, wo Alles abgeht oder vor dem geistigen Auge zerfließt, was wir zum Inhalt unseres Kunstwerks machen könnten, greifen wir zu einem bloßen, geistig inhaltreichen, weil vielumfassenden, künstlerisch armen, weil aller Konkretion beraubten Worte, und sagen etwa (überdies die Termini vermischend): dieses Frauenbild stellt „Mitleid" dar (misericordia, charitas), jene Jungfrau „Zufriedenheit", dieser Wasserspiegel ohne Ufer „Unermeßlichkeit", jene Wüste ohne Oasen: „Dürre, Oede, Einsamkeit"; also ist das Mitleid, die Zufriedenheit, die Unermeßlichkeit, die Oede „Inhalt" des und des Gemäldes. Desgleichen: „Der Inhalt des Musikstücks ist Kraft, Energie, Verschlossenheit, Erschlaffung, Traurigkeit"; ja mit Anwendung des Begriffs auf einen persönlichen Zustand, oder denselben als Resultat eines Erlebnisses nehmend: „Traurigkeit über einen Verlust, über den Verlust des Geliebten, ja des bestimmten, so und so gefallenen geliebten Helden". Desgleichen: „Das Bauwerk (und auf dieses werden solche Begriffe vorzugsweise angewendet) hat zum Inhalt „Erhabenheit, Emporstreben, Leidenschaftslosigkeit, Ruhe"; noch mehr: „Mythos, Religion, Gott". Aber kann — so fragen wir — ein allgemeiner Begriff in seiner Starrheit „Inhalt" eines konkreten Kunstwerks sein? *) So wenig als der mit persönlichen Zuständen oder Erlebnissen in Beziehung gesetzte Begriff „Inhalt" namentlich solcher Kunstwerke sein kann, die in keinem ihrer Theile irgend ein Persönliches „darzustellen" im Stande sind, (Musik, Architektonik). Der Begriff lebt außerhalb des Kunstwerks als ein nur Gedachtes, Abstraktes, Allgemeines und selbst ein Theil von ihm, wenn wir ihn theilbar denken, würde wieder nur dasselbe Allgemeine sein. Da läßt uns für letztere Kunst denn auch das Wort „Bedeutung" im Stich, und wir können so wenig sagen: dies Musikstück „bedeutet" Kraft oder Traurigkeit, oder: jenes „Charitas" benannte Bild „bedeutet" Mitleid und Barmherzigkeit, als wir sagen können: der Tempel, das Gotteshaus „bedeutet" Religion, Gott u. s. w. Das rechte Wort ist hier: das Kunstwerk „deutet auf", „weiset hin auf", mit einem Worte: „ist *Symbol* des oder des Begriffs. Der ganz bestimmte Kaulbach'sche Karton z. B. *stellt dar*: vier Reiter auf nach verschiedenen Himmelsgegenden sprengenden Rossen mit gleicherweise verschiedenen Attributen, als Bogen, Schwert u. s. w.; diese Darstellung *bedeutet*: die vier s. g. apokalyptischen Reiter aus der Johannis-Offenbarung; sie ist endlich *Symbol* vier verschiedener gewaltsamer Todesarten.

Wir sehen, auf allen diesen Wegen kamen und kommen wir nicht zum Ziele. Daher von Anderen Anderes versucht ward.

(Schluß folgt.)

*) Wie sehr eine solche Abstraktion, indem sie der Seele des schaffenden Künstlers vorschwebt, seinem Kunstwerk Eintrag thun kann, sehen wir an der sehr gepriesenen s. g. „Caritas" eines, ich erinnere mich nicht welches, französischen Malers. Alle Attribute deuten auf ein durchaus Allgemeines, blas Begriffliches. Es soll wirklich „Caritas" sein in des Worts umfassendster Bedeutung: Mutterliebe, Barmherzigkeit, Milde, Wohlwollen u. s. w., und eben weil es Alles sein soll, d. h. bedeuten, ist es und bedeutet es „nichts". Das Bild ist so abstrakt, daher kalt, ja erkältend, wie der zu Grunde liegende Gedanke. Echt französisch! wie so Vieles auch in französischer Musik und Poesie.

Gutzkow als Dramatiker.

Von **A. Dulk.**

IV. *)

„Die Schule der Reichen". Lustspiel in 5 Aufzügen.

Wäre der Autor dieses Lustspiels eine unbekannte Persönlichkeit, so hätte man Grund, ihn trotz des Nachwortes, das den Titel entschuldigen soll, der Unbekanntschaft mit den Unterschieden der dramatischen Dichtungsarten zu zeihen. Doch auch Gutzkow gegenüber können wir den neuerdigs gewählten Lustspieltitel, so wie die hiefür angegebenen Gründe, keineswegs gelten lassen. Wenn die „Verkehrung gegebener Prämissen in ihr Gegentheil" schon den Charakter des Lustspiels definirte, wie der Verfasser wähnt, so hätte sich, mit gleicher Berechtigung wie das oben genannte Drama, das ganze bürgerliche und klassische recitirende Schauspiel in die Kategorie des Lustspiels aufzulösen. Denn unter „Verkehrung gegebener Prämissen" ist in der „Schule der Reichen", da die äußerlichen Verhältnisse in Schluß und Anfang dieselben bleiben, die innere Umkehr der Reichen, jene Katharsis gemeint, welche als wahre Frucht der Erkenntniß schon in den alten Tragödien den idealen Kern des Drama's bildete. Durch solche sittliche Besserung sind freilich in Harry, Eliza, Lady Thompson und selbst in dem ehrenwerthen Sir Thompson die Prämissen des Eingangs im Ausgange „verkehrt" oder umgekehrt worden, aber sie sind es entfernt nicht durch die Mittel der Komödie, in der nach bekannter Definition „Sorge und Mitleid unser Herz nicht umstricken dürfen", die vielmehr ein Freibleiben des zuschauenden Ich's von der Noth dieser Umwandlung verlangt, aus welcher Freiheit die Heiterkeit und die Freude des Zuschauers fließt; sondern sie sind verkehrt worden durch die Mittel der Tragödie, welche das Ich des Zuschauers beherrscht und durch Hoffen und Fürchten, durch die Macht des Pathos, das ist nach griechischer Bedeutung: des Erfahrung sammelnden Leidens, den Zuschauer bewegen und erregen will.

Die Berufung auf manchen Theaterzettel, den der Anblick des vor dem Messer des Shylok mit entblößter Brust stehenden Antonio nicht hindert, noch jetzt den „Kaufmann von Venedig" ein Lustspiel zu nennen, ist völlig unzutreffend; denn was diese Einzelscenen betrifft, so glaubt unter hundert Zuschauern wohl kein einziger, daß Porzia als Richter gekommen sei, um den Geliebten so kaltblütig und bestimmt selber dem Tode zu überliefern; man fühlt sich also trotz des Messers sicher oder neugierig in Erwartung der Wendung, um so mehr, als die Scherze Porzia's und Nerissa's über eheliche Treue in die Augenblicke dieser Bedrohung fallen; und was den grausamen Inhalt des Dramas im Allgemeinen betrifft, so beweist der Lustspieltitel, wenn er echt ist, nichts gegen die Definition des Lustspiels, sondern er beweist nur, daß ein Publikum von mittelalterlicher Rohheit, von entsetzlichem, freilich nur allzu geschichtlichem Glaubensfanatismus, an dem giftigen Haß und wiederum an der Todesangst, an dem Geprellt- und Gebrochenwerden einer gottversuchten Kreatur, eines Juden, einst mit aufrichtiger Heiterkeit, ohne „von Sorge und Mitleid umstrickt zu werden", sich weiden konnte, und — daß der Theaterzettel Unrecht thut, aus Liebe zur Tradition, noch heute unser Publikum für so roh und so fanatisch halten zu wollen.

Mag man aber die Definition des Lustspiels auch so weit ausdehnen, daß sein peripherischer Uebergang in das Schauspiel zum Mittelpunkte der Kategorie selbst zu werden scheint, mag man z. B. mit Rötscher nur noch verlangen, daß in seiner höchsten Phase das Lustspiel „durch die Wahrheit und den Witz der Situationen, oder durch das Spiel des Zufalls verkehrte Richtungen auflöse, eine höhere Lebensansicht vor uns werden lasse, und der Sieg sei, den das einfach Menschliche, das unverkünstelt gesunde Herz über die Vorurtheile, Beschränktheiten und Verkehrtheiten der Welt feiert" —: immer wird dies die Bestimmung aller ästhetischen Autoritäten bleiben, daß solcher Erfolg oder die „Verkehrung der Prämissen", auch der ethischen, durch leidlos (vom Zuschauer) empfundene Noth und Wirrniß, durch eine heitere Erkenntniß des Besseren also, und durch das leichtere und äußerliche Spiel des Menschenschicksals in Zufall und Selbstthat hervorgebracht werden solle. Ja die Autorität der besten deutschen Lustspieldichter hat uns im Neubeginn unserer Dichtkunst, in unserer „klassischen Periode" sogar, durch positive Schöpfungen deutlich genug die Palästra abgesteckt, in welcher unser Lustspiel seine künftigen Lorbeeren zu erringen hat. Wie zwei Grenzsäulen ragen auf dem Ehrenfelde Thalia's in klassischer Einfachheit und Größe aus der Menge hervor unsere beiden vielleicht einzig reinen Lustspiele: „Der zerbrochene Krug" und „Minna von Barnhelm", jenes gleichsam den ästhetischen, dieses gleichsam den

*) Siehe Nr. 35, S. 546, Nr. 37, S. 578, Nr. 38, S. 595.

ethischen Brennpunkt der Rennbahnlinie Thaliens bezeichnend.

Das „Lustspiel“ Gutzkow's aber holte sich von dem durch diese Male geweihten Felde nur seinen Auspuß, seine Verkleidung; „Erfindung und Durchführung“ desselben sind durchaus, und nach des Verfassers eigenem Geständnisse, „ein Gemüthsakt“. Nach einer lebhaften und lustigen Exposition des Lebens „der Reichen“, insbesondere der Vergnügungen einer „Union raffinirter Selbstmörder“, welche Scenen jedoch schon durch den „fast irren“ Jammer eines darüber verzweifelnden Familienvaters und durch das Uebereilen und Tödten eines Kindes unterbrochen werden, beginnt die sittliche Umwälzung, welche den Inhalt des Stückes bildet, im zweiten Akt mit einer ergreifenden Rede des alten Thompson an die versammelte Familie über Entsagung, Menschlichkeit, Tugend und als diese wirkungslos bleibt, und der Sohn mit den noch von dem Tode des Kindes blutigen Kleidern doch auf den Ball gehen will (auch ein Lustspielzug?), schließt der zweite Akt mit dem „krampfhaft“ gefaßten Entschlusse Thompson's: „Ich hab' — ihr Glück — geschaffen — ich kann es auch wieder zerstören — — Gott, diese Hand zerschmettere sie! (Er streckt die Hand gen Himmel). Darf ich?“ — Von jetzt an bleibt die Tragik herrschend, und das komische Element wird durch die drastische Schilderung einer unerhörten Frivolität im Innern dieser Familien vertreten. Der Sohn, Harry, z. B. sagt zu seiner Braut: „Lätitia sage nie, daß ich dich betrogen habe. Ich heirate, weil ich durch den Tod meines Vaters in Verlegenheit kommen würde, wie ich es anstelle, mein Geld umzuschmelzen und das allgemeine Fließen und Strömen der Dinge .... Lätitia, mein Barbier entdeckte heute drei graue Haare auf meinem Scheitel“; und einen Augenblick später: „Lätitia, ich nehme dich nur, wenn du mit mir auf der Landstraße betteln gehst“. Oder: „Maxwell (zu Harry) wir lernten uns kennen bei Besichtigung der blonden Emmeline“. Eliza und Lätitia (die Bräute beider) stehen auf. Eliza: „Lords und Gentlement — menagirt Euch!“ Harry: „Bleibt! die blonde Emmeline gehörte dem Herzog von Nottingham und ist ein Pferd“. Maxwell, der Geld braucht, stiehlt die 100 Pfund, welche ihm Harry für das überrittene Kind gegeben hat, und dieses von ihm bestohlene Kind ist zufällig sein eigenes. Maxwell hatte es verlassen und seit drei Jahren nicht einmal mehr die „Zehrung“ gezahlt; des Kindes verführte Mutter ist vor Gram darüber gestorben.

Die Katastrophe bricht los, der Bankerott Thompsons wird erklärt, die Gesellschaft zerstiebt. Harry „winselt und bettelt“, um nur noch ein Paar Pfund für das gemordete Kind aufzutreiben, dann will er sich ertränken! Der Sarg des Kindes wird vorübergetragen! Harry folgt ihm, verschwindet, und wird erst später bei einem Gärtner wieder sichtbar, der ihn auf dem Grabe des Kindes erstarrt und bereift gefunden und zu sich genommen hat. — Die Besserung beginnt indeß und schlägt wieder heitere Töne an. Aber das Verhängniß schläft nicht. Der nur fingirt: Bankerott tritt plötzlich als ein wirklicher auf, und nun wird der alte Thompson, den früher der Reichthum zur Verzweiflung brachte, so daß er rief „Einen Mühlstein an den Hals, wenn einer anfängt in die Höhe zu steigen“, von der wirklichen Armuth in Verzweiflung gejagt, und muß entdecken, daß er selbst „in so hohem Grade ein Goldmensch ist, daß er an seinem Besitze hängt, wie die Andern auch“. „Wehe dem Frevler“, ruft er voll Reue aus, „der in die Rechte des Himmels greift und es wagt, der Allweisheit Bahnen vorzuzeichnen!“ (!) Er hat für seinen verschollenen, nun eben sich wiederfindenden, Sohn keinen Sinn mehr, und entgegnet auf dessen Zärtlichkeit: „Laß mich, geh! geh! was willst du von mir?“ Harry: „Liebe“. — Thompson: „Junge — jetzt brauchen wir Geld. Geh, geh!“ Doch es kommt noch schlimmer; es erweist sich, daß Thompsons Verfahren, die Familie arm zu machen, dem Geschäftsfreunde, durch den er es bewirkte, den Verstand und das Leben gekostet hat, und Harry, der Sohn, von moralischem Ingrimme ergriffen über dies Alles und über die schlechte Erziehung zugleich, die er genossen, will Gottes Strafe über den Vater herableiten und vor Gericht gegen ihn auftreten, um ihm die noch unentschiedenen Ansprüche an den Verstorbenen zu entreißen, und ihn mit einer geringen Summe abzufinden! Dieser „grausame Frevel“ wird noch glücklich verhindert durch eine schwarzgekleidete Erscheinung, die im Hintergrunde auf und nieder ging, und sich nunmehr als der nicht gestorbene Geschäftsfreund erweist, der seine Leiden, seinen beginnenden Wahnsinn, sein fingirtes Sterben — als letztes Mittel, sein „Innerstes vor der entsetzlichen Verantwortung, vor einem Eingriff in des Himmels Rechte, zu bewahren“ (!) — mit ergreifenden und rührenden Worten schildert... Und nun beginnt mit dem vorletzten Auftritte das Lustspiel wieder, welches seit den ersten Scenen so ziemlich gefeiert hatte; die Familie Thompson kommt, ist gebessert, hei-

ratet, und schließt mit der beherzigenswerthen Moral des Ganzen: „Arbeit ist die Schule der Armen! Arbeit ist die Schule der Reichen! Das ist das Wort, das uns Alle fortan gut machen soll und glücklich!“ — Und dies soll ein Lustspiel sein? Nein, nicht „wegen des vorkommenden Leichenzuges“, auch nicht darum, weil es heutzutage „im Lustspiele nur possenhaft hergehen solle“, dürfte, wie der Verfasser fürchtet, dem Stücke der Lustspieltitel, den er ihm verliehen, abgesprochen werden: sondern deshalb, weil in ihm ein Gemälde von tiefer Versunkenheit, von Schauern und Verbrechen (Lord Pickington verübt z. B. nächtliche Einbrüche, Räuberei und Mord handwerksmäßig auf der Landstraße) mit breitgelegtester moralischer Tendenz vorgeführt wird; weil die Versunkenen durch das läuternde Feuer des Leidens und durch alle Gemüthserschütterungen bis an den Wahnsinn hindurchgeführt werden, weil also das Finden der Schuld und die Reinigung nicht auf komischem, sondern auf tragischem Wege sich vollzieht. Mitten in diesem Meere moralischer Tendenzen würden zwar die größeren Inseln heiterer oder komischer Gemüthlichkeit versöhnlich und friedlich auf dem dunklen Grunde sich abheben, aber die seltenen, und schroffen Klippen professionellen Lustspielwitzes, auf welche wir hie und da unvermuthet stoßen, und die plötzliche Umkehr der tragischen in komische Pointen wandeln das Schauspiel keineswegs zur Komödie um, sondern nur zu einem unschönen, unerquicklichen Gemische, das einen reinen Eindruck, auch wenn er in der moralischen Behandlung begründet wäre, nicht zuließe.

Dieser reine Eindruck ist aber, auch abgesehen von den forcirten Pointen, nicht gegeben. Die Absicht des Stückes ist gut, die Ausführung nicht. Weil, wie früher bemerkt, Gutzkow die Figuren nach dem Bedürfnisse der einzelnen Situation, statt im Ganzen, entwickelt, so werden sie zu keinem rein abschließenden Charakterbilde. Der alte Thompson zwar ist durch eine intelligente Darstellung gewiß zu vermitteln. Fr. Thompson jedoch ist eine der billigen, niedrig gehaltenen, charakterlosen Lustspielfiguren. Die Entwicklung von Harry's, so wie von Nichols' Charakter enthält manches Schöne, ist aber fehlerhaft. Nichols fordert den von ihm ausgelesenen, unbekannten, also jedenfalls nicht unverdächtigen jungen Mann auf, für ihn nach Bristol zu gehen, und in einer Sache, von deren Wendung der Besitz einer „Million“ für ihn abhängt, ihn ganz und allein zu vertreten. Daß Harry im Unglück „auch den Tod nicht mehr“ liebe, ist eine Großsprecherei; er hat in seiner Schwelgerei ihn nie geliebt, sondern nur den Schlaf, die feige Unthätigkeit. Sein Auftreten im Erbschaftsstreite ist widersinnig. „Das Erbe“, ruft er aus, „schuf den falschen Rang der Menschen, gab uns Haß, den Krieg u. s. w.“, und beweist aus der Kindes- wie Blumen-Natur den Unsinn des Erbes, um — es seiner Familie zu entziehen, dagegen der armen Gärtnersfamilie, die ihn gerettet und beschützt hat, es zu übertragen! Seinem Vater und dessen Verzweiflung gegenüber bleibt er bei diesem Entschlusse, dessen Gerechtigkeit er beweist, und macht den Vater in den einschneidendsten Worten herunter, weil er nicht mit Hingebung, mit aufopfernder Weisheit persönlich für die Erziehung seiner Kinder gesorgt hatte. Harry hat aber offenbar nur für sich der Erbschaft zu entsagen ein Recht, keineswegs jedoch, seine Geschwister des Vermögens zu berauben, vor dessen Mißbrauch übrigens sie der jetzt weise gewordene Vater, oder er selbst schützen konnte, wenn dies noch bei der erfolgten moralischen Verwandlung derselben überhaupt nöthig schien, am allerwenigsten hat er ein Recht, seinen Vater des wohlerworbenen Eigenthums zu berauben, um ihn für jene bei einem Geschäftsmanne unausbleibliche Nachlässigkeit in der Kindererziehung zu bestrafen. *) Nichtsdestoweniger nennt der Vater dies Alles einen „edlen Geist“, und um diesem hohlen Gewäsche die Krone aufzusetzen, greift Harry, als der Vater ohne ihn doch zu seinem Rechte kommt, ungesäumt selbst bei der Erbschaft zu, und macht sich und die Gärtnerstochter zwar nicht ideell glücklich durch Armuth, aber doch materiell glücklich durch Reichthum!

Wie ein Mann, der eine „halbe Million“ besitzt, acht Pferde hält u. s. w. seine Kinder zur Heirath mit altem englischen Adel mit je — 6000 Pfund! anständig ausstatten mag (die frühere Ausgabe enthielt richtigere Zahlenverhältnisse) — wie Lätitia Maxwell trotz ihrer hochadeligen Unkenntnisse auf die Idee kommen soll, daß das Honigsaugen der Bienen aus abgeschnittenen

*) Gottfried von Straßburg singt in „Tristan und Isolde“:

„Er sagt, sein Name sei Tristan,
Und sei sein Vater ein Handelsmann,
Ich glaub' es aber nimmer:
Wie hätte ein Kaufmann immer
In seiner großen Unmäßigkeit
Auf ihn gewandt so viele Zeit?
Sollte er Muße für ihn gewinnen,
Der immer soll Unmuße beginnen?

Blumen ihr Geld ersparen könnte (als bezahlten die Bienen den Honig) — wie die Kinder, der Aufforderung des Vaters gemäß, „an die ersten Jahre der Ehe, der sie ihr Dasein verdanken", zurückdenken sollen —: dies und Aehnliches wäre schwer zu erklären, wenn nicht bei des Verfassers Dramen und besonders bei den geringeren Werken, Flüchtigkeit eine uns gewohnte Mitgabe wäre.

Inwieweit — diesmal gegen Hamburg — sind gewiß in den mitgegebenen Anmerkungen nicht am Platze. Auch wäre es näherliegend, das Mißfallen der Alterstadt aus der inneren Haltlosigkeit des Stückes, als aus dessen naivem Strafgerichte zu erklären. Wenn der Verfasser von dem Berufe seines Stückes für Volkstheater oder für Jahrmärkte spricht, so wollen wir dies Urtheil nicht ungerecht, sondern — wenn auch nicht ganz in des Verfassers Sinn — selbstredend nennen. Denn der Grund, warum „Die Schule der Reichen", wenn die gebildeten Zirkel sie zurückweisen, noch bei den Ungebildeten Schutz finden dürfte, ist wohl der, daß nur für die naive Phantasie der letzteren eine solche Schilderung der Reichen glaublich und sympathisch sein mag. Nur ihnen ferner möchte, wie den Kindern eine stets gleiche Bereitschaft zum Lachen und Weinen zur Hand, und eine solche Mischgattung von Seelenaffekten genußreich sein; nur sie dürfte selbst eine Komik rückhaltslos erfreuen, wie die der Resolution der Frau Thompson: „Ich falle — in — Nein, keine Ohnmachten mehr! Dafür bin ich denn doch jetzt zu neugierig!" oder wie die Vorstellung derselben durch das Zimmer galoppirenden Familienmutter an einen Gast durch die Worte Thompsons: „Das Pferd da ist meine Frau".

Für die beste, durch ihre Schilderung beachtenswerthe Scene halten wir die Unterichtsscene des Schulmeisters Bakel Gerundium. Das Stück enthält neben den angeführten Verdiensten einer vortrefflichen moralischen Absicht und einiger lebhaften Bühneneffekte, Witz und manche überraschende Feinheit, aber noch mehr Flachheiten, deren Aufzählung wir uns erspart haben, und dürfte für die Bühne bereits ein verlorener Posten sein, sowohl wegen als trotz seiner neueren Umarbeitung.

Dramatische Literatur.

„Der Ring des Nibelungen". Ein Bühnen-Festspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. Leipzig. Verlagshandlung von J. J. Weber. 1863.

(Schluß.)

C. L. — Es thut uns leid, uns mit dem allgemeinen Lobe begnügen zu müssen. Der Raum gestattet auch nicht, einige der hervorragendsten Stellen hier anzuführen. Genug, „Der Ring der Nibelungen" ist ein treffliches Gedicht. Der gewaltige Stoff ist gut verarbeitet; kühne Konzeption, energische Behandlung, Gedankenadel sind überall zu loben.

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß durchaus nichts zu tadeln, daß nun auch Alles poetisches Gold in dem Ringe wäre. Selbst für das Lesen — von diesem sprechen wir ja jetzt — sind manche Stellen, z. B. der Streit der Götter gleich zu Anfang, doch zu breit behandelt. Eine gewisse Lehrhaftigkeit, die das Gelernte auch verwenden will, dehnt die auf die Götterwelt bezüglichen Reden übermäßig aus. Man glaubt zuweilen eine Götterlehre des Nordens vor sich zu haben. Dafür zeigt sich bei allem sonstigen Reichthum der Behandlung dann eine Trockenheit in der Dichtung, weil wir häufig Erklärungen, selten aber weite Seitenblicke in Nebengebiete haben. Es ist ein großes Thal, in dem wir wandern, mit einer düstern Fernsicht; aber das Thal ist seitwärts geschlossen; so wird unser Auge bei dem langen Weg zuweilen müde. Wir wissen wohl, daß guten Theils die „Edda" hieran Schuld trägt, können jedoch den Dichter, der einen solchen Stoff ergreift, nicht lossprechen, wenn er die Schwierigkeiten desselben nicht zu überwinden vermag. Von diesen allgemeineren Vorwürfen abgesehen, wissen wir wenig oder nichts Bedeutendes an der Dichtung zu kritisiren. Von Kleinigkeiten kann und soll hier nicht die Rede sein. Das Werk ist groß gedacht, so muß es auch keinen Splitterrichter finden.

Freilich sind wir in vielen Beziehungen mit dem Dichter nicht einig, wie man sehen wird. Doch fällt es uns nicht ein, da in den Ton einer Kritik zu verfallen, wo doch nur von einem Widerstreben der Ansichten oder einem Streit die Rede sein kann.

So sind wir z. B. mit seiner Behandlung der Fabel nicht ganz zufrieden und möchten fast glauben, daß ein Abtönen aus dem Uebermenschlichen in das Menschliche besser gewesen wäre. Hätte die Dichtung wohl verloren, wenn wir zum Schlusse aus der Götter-

zeit in das Menschenthum hinübergeleitet worden wären, in einer Weise, wie das „Nibelungenlied“ schon die Dichtung behandelt hat, anstatt mit der „Götterdämmerung“ zu schließen, die eckiger, wilder, chaotischer ist als alles Andere vorher? Wagner läßt den Strom, nachdem wir lange seinen Lauf verfolgt, in einen Abgrund stürzen; der matte Regenbogen des zerstäubenden Falls muß uns trösten. Fürchtete er so sehr das Verlaufen und Versanden des Rheins, daß er uns nur seine Gletscher und Felsenwelt zeigt, nicht aber seinen stolzen Lauf, wo die Schiffe über ihn ziehen und Städte und Burgen sich in ihm spiegeln? Uns dünkt, der Uebergang von der Götterwelt des „Rheingoldes“ und der „Walküre“ durch die Heldenwelt des „Siegfried“ zu der Menschenwelt in „Siegfrieds Tod“ wäre nicht schwer und durchaus zu rechtfertigen gewesen.

Wir könnten hier auch noch eine andere Betrachtung bezüglich der Wahl des Stoffes hervorheben. Dem Dichter läßt sich nicht vorschreiben, in welche Zeit er für seine Dichtung greifen soll. Daß Wagner Vortreffliches geleistet hat, haben wir gesagt. Aber wir können doch die Frage nicht unterdrücken, ob es nicht doch vielleicht besser gewesen wäre, wenn der Meister seine Kraft auf andere, uns näher liegende Stoffe verwandt hätte. Er wollte es nicht; gerade vom Urbeginn an wollte er wieder Bahn brechen für nationale Poesie; er wollte uns herausreißen aus dem jetzigen abgeschliffenen Alltagswesen. Das war seine Absicht. Wir wollen uns darüber nicht in Streitigkeiten einlassen, wie sie schon oft geführt sind, namentlich auch schon betreffs der altgermanischen Mythologie, wo uns so häufig die Berührungspunkte mit diesen zwar mächtigen, aber für uns rohen Charakteren fehlen. Nur eine kurze Bemerkung statt langer Auseinandersetzungen: Die Bardendichter sangen von Teut und Thor, von Wodan und Cheruskern — Lessing schrieb seine „Minna von Barnhelm“. Was hat uns mehr gefruchtet? Gerade die beste Absicht, der kühnste Eifer schießt über das Ziel. Thut Wagner wohl daran, in seinen Stoffen immer weiter zurückzugehen, statt in unsere Zeit hinein einen kecken Griff zu wagen? Modernes Leben pulst durch seine Töne; sinnliche Leidenschaft einer Jetztzeit z. B. glüht durch seinen „Tannhäuser“; sicherlich wird auch wohl durch den „Nibelungenring“ das Goldfeuer unserer Tage mit dämonischen Flammen durch die einfache Glut der Habgier der alten Zeiten zucken — wozu diese Kontraste von Ton und Text förmlich erzwingen, da doch der Text alt, der Gesang dazu neu ist? Denn so rein und ewig menschlich, so zeitlos ist, so viel wir wissen, keine der Dichtungen Wagner's, daß er sich darauf berufen könnte, er habe zum einfachen Wort den einfachen musikalischen Ausdruck gesetzt. Seiner Dichtung wenigstens hat das Romantische oder Alterthümliche bisher noch stets angeklebt. Und dazu moderne oder klassische Musik? Es ist in dieser Hinsicht ein Zwiespalt in Wagner. Es gibt auch Lagen, wo man auf der Erde in seiner Zeit, nicht außerhalb, stehen muß, um sie zu bewegen. Es kommt nur darauf an, oben auf der Kugel zu stehen, um sie, ohne zu fallen, in's Rollen zu bringen.

Ehe wir nun die Dichtung in Bezug auf die Aufführung betrachten, haben wir Einiges über das Vorwort zu bemerken, das wohl schon manch' böses Blut gemacht hat. Wir lasen eine erbitterte Kritik, die über diesen neuen Einfall Wagner's so wüthend um sich schlug, wie Wagner's Fafner mit seinem Schweif auf der Bühne es thun soll. Als wir die Wünsche des Dichters lasen und seine Trilogie mit Vorspiel, waren wir durchaus nicht überrascht. Wagner's Wünsche, seine Pläne greifen einfach nach dem alten Hellas zurück. Sein Lied holte er sich von Island, die Aufführung fand er bei den Anbetern des Apollo und Dionysos. Dort standen Theater, wie er sie sich etwa denkt, dort waren die Aufführungen, wie er sie wünscht, bis auf den reichen Fürsten — einst ein reicher athenischer Bürger — der die Kosten tragen soll. Dort strömte so das Volk zu den Dionysosfesten; dort schritten Göttergestalten über die Bühne und trotzten Heroen den Ewigen und selbst dem Schicksal, dort führte Aeschylus der Art den Reigen, wie ihn Wagner gerne führte, Sänger, Dichter, Einüber in einer Person. Daß Wagner die heutige Ausbildung der Mechanik, der Maschinen besonders betont, daß er nebenbei gegen die Sichtbarkeit des Orchesters so erbittert eifert, hat daneben nicht sehr große Bedeutung.

Die Spiele in Oberammergau, verbunden mit den Mustervorstellungen Münchens im Ausstellungsjahr, können eine Idee von Wagner's Wünschen geben. Was ist daran auszusetzen? Nichts als das eigene Voranstellen des Dichters, das in dieser Art nicht nöthig gewesen wäre. — In der That müßte es eine Freude sein, die Werke unserer besten Meister von den besten Kräften Deutschlands dargestellt zu sehen. Wagner dabei zu vergessen wäre eine Ungerechtigkeit; sein Werth wird ihm seine Stelle sichern... Lang und breit über solche Mustervorstellungen, wie Wagner sie wünscht,

über ihre Bedingungen, Folgen ꝛc. uns zu ergehen, ist hier nicht die Stelle. Die Möglichkeit der Ausführung ist da. Daß sie nur eine künstliche Erscheinung wären und mit aller Ungunst des Gemachten, Erzwungenen, Befohlenen zu kämpfen hätten, daß die Sonne der Gunst, — auf die doch wenigstens zu Anfang gerechnet wird, — sehr unsicher ist und namentlich auch leicht versengt, das weiß ja Jeder. Aber eine tüchtige That, darin hat Wagner ganz recht, vermag Vieles zu überwinden und zu ändern.

Was nun die musikalische Aufführung anbelangt, so haben wir mancherlei Bedenken. Zuvörderst wollen wir bemerken, daß wir eigentlich nicht wissen, wozu diese Dichtungen — verschiedene Scenen abgerechnet — noch komponirt werden sollen. Sie sind in epischer Breite angelegt und größtentheils ausgeführt und zwar so vollständig ausgeführt, daß dem Musiker nicht allzuviel übrig bleiben kann. Soll der Kupferstich, der auf das genaueste durchgearbeitet ist, noch übermalt werden? Wir bezweifeln, daß eine derartig behandelte Dichtung, wie sie hauptsächlich im zweiten und dritten Stücke sich zeigt, ein Vorwurf für die Musik ist. Wir glauben nicht früher daran, als bis Wagner es durch die That bewiesen hat. Ein Operntext muß unserer Ansicht nach sein, wie die Zeichnung, die dem Gemälde zum Grunde gelegt wird. Die Kohle gibt die Umrisse, die festen Punkte, aber die Farbe schafft, den Umriß erfüllend, das vollständige Bild. Gut wird es sein, das Bild in der Zeichnung genau durchzuarbeiten, es in Licht und Schatten zu setzen, und was weiter dahin einschlägt, aber nicht diese Zeichnung wird übermalt. Wagner's Werk ist in dieser Beziehung selbständig, wie wir ja die Dichtung als solche durchaus anerkannt haben, gute Operntexte aber sind unserer Ansicht nach die Dichtungen zum größten Theil nicht. Die Theorie überhaupt, die höchste Ausführung, erschöpfende Behandlung des Textes für die Musik zu verlangen, ist unrichtig. Gute Umrisse des Textes und Vertiefung, Modellirung durch die Musik — so entsteht nach unserer Ansicht eine gute Oper.

Wir begreifen nicht, wie Wagner die vier Stücke hindurch die Spannung des Publikums rege erhalten will. Was episch oder gelesen vortrefflich ist, kann dramatisch aufgeführt sehr langweilig werden. Wer wollte die Macht der Musik bezweifeln! Aber wie sie, die doch als Begleiterin verzögert, die Verhandlungen zwischen Wotan und Fricka — darüber, daß Wotan gern vom Hause schweift, — wie sie die Streitigkeiten mit den Riesen über die gebaute Burg, über das Gold und den Ring beleben soll, wie sie die Stellen aus der Götterlehre, die langen Unterhaltungen der Walküren, die lange Schwertschmiederei, Siegfried's Selbstgespräche, die Beschwörungen zu einem Opernext umgestalten kann, das muß Wagner uns erst zeigen. Er ist ein bedeutender Meister und seine Musik hat uns stets in's Herz gegriffen. Wir setzen keinen Zweifel in seine Kraft an sich, aber hier möchten wir doch vor Bahnen warnen, denen uns die Kraft nicht angemessen erscheint. Das Komponiren eines guten Theils der Dichtung erscheint uns, wie schon gesagt, als eine musikalische Verschwendung.

Die alte Frage möchten wir aufwerfen, wie denn nun die Göttergestalten dargestellt werden sollen. Man könnte dazu wohl auf Lessing im „Laokoon" verweisen, wo er von der malerischen Darstellung spricht. Die Griechen halfen sich auf der Bühne mit dem Kothurn und durch die Schallmaske. Wird Wagner dazu greifen? Es sollte uns nicht wundern.

Betreffs der Inscenirung der Opern könnte man zuweilen an die Vermuthung streifen, Wagner wolle sich einen Scherz machen. Doch solche Schwierigkeiten sind am Ende mit vielem Gelde und mit gutem Willen des Publikums, wenn es über den Drachenschwanzspringkampf nicht lacht, wie es bei den großen Schlachten zu thun pflegt, und wenn der darstellende Albe und die Rheintöchter nur tüchtig bei Akrobaten und Tänzerinnen in die Schule gehen, zu überwinden. In Wahrheit hat der Dichter sich um solche Schwierigkeiten nicht zu sehr zu kümmern. Wenn es muß, so muß es gehen. Das „Muß" freilich ist eine Streitfrage. Denn vortreffliche Kunststücke können der Kunst sehr schädlich sein. Diese Verwandlungen, die hier gefordert werden und an Moses vor Pharao erinnern, schmecken leicht nach Bosko's Zaubersaal. Die neu patentirten Gespenstererscheinungen fallen uns ein, wenn wir lesen, wie die Walküren mit Erschlagenen über den Sätteln reiten... Auch auf das Mißliche für die Aufführung, daß Alles sich um einen Ring dreht, den der Zuschauer nicht sehen oder doch nur schlecht sehen kann — ein Armring wäre schon besser — wollen wir aufmerksam machen. Von manchen Schwierigkeiten und Ungeheuerlichkeiten, z. B. den Verwandlungen der Tarnkappe, dem Schatzschleppen, dem fingenden Lindwurm und desgleichen, fürchten wir, wenn sie gut überwunden und gut aufgeführt werden, einen schädlichen Einfluß. Ein Zauberpossenkultus könnte daraus entstehen. Doch kann sich

freilich ein Autor nicht um derartige Folgen seiner Werke kümmern. Er sucht zur Geltung zu bringen, was ihn bewegt; sein Pfad geht dem Ziel entgegen, das ihm vorschwebt; das Lächeln, der Spott — und wo könnte man nicht spotten — darf nicht beirren, der Zuruf treibt ihn an, lenkt ihn aber nicht ab. Wer gegen die Strömung sich Bahn brechen will, darf nicht einmal viel auf den bestgemeinten Rath geben, weil der bestgemeinte Rath nur zu häufig lautet: umzukehren und mit der Strömung zu schwimmen. Wer so rathet, versteht keinen Genius, aber manche gute Warnung und Weisung geht doch darüber auch verloren.

Es ließe sich natürlich über ein Werk wie der „Ring des Nibelungen“, das so viele Intentionen hat, dessen Vorrede allein schon so häufig die Kampfstirne zeigt, noch unendlich Vieles sagen. Wir wollen uns hier mit diesem Wenigen begnügen. Am liebsten wird uns sein — und unsere Hoffnung ist es auch — wenn diese Worte nicht durch die Parteilichkeit verzerrt werden, die leider fast alle Kämpfe für oder gegen Wagner entstellt. *)

Neue Erscheinungen im Buch- und Musikalienhandel.

„Kolumbus“. Historisches Trauerspiel von Karl Kösting. Wiesbaden, Niedner, zweite Auflage.

†. — In einer etwas langathmigen Vorrede in Versen widmet der jugendliche Dichter dies „Erstlingswerk“ seiner Vaterstadt Wiesbaden. Ein Erstlingswerk! Mit Zagen faßt es der Kritiker; er wittert 3000 fünffüßige Jamben; seine eigenen Primanerträume tauchen in ihm auf, und der seligen Louise Brachmann rührendes Gedicht „Kolumbus“, „Was willst Du Fernando so trüb und bleich“, das er einst bei öffentlicher Prüfung herzklopfend deklamirte, den ganzen Donnerhall seiner kaum mutirten Stimme auf den imposanten Schlußvers aufsprarend: „Land! rief es, Land! donnert es, Land!“ — Mit der mitleidigen Geduldsamkeit, mit welcher man erste Talentproben in 5 Akten und Versen durchblättert, ergreift der Kritiker Kösting's „Kolumbus“ und — bei der ersten Zeile steht er verblüfft, setzt sich nieder, liest aufmerksam, wird gefesselt, wird gerührt, wird erhoben, und nach dem dritten Akt springt er wohl auf mit dem Ausruf: „das ist ein Dichter“, und nach dem fünften Akt steht er wohl auf mit der Ueberzeugung: „das wird ein bedeutender Dramatiker“. Eine seltene Gestaltungskraft, eine Zeichnung, die ihre Klarheit und Festigkeit sicher dem Studium Shakespeare's dankt, ein Kolorit, das die saftigen Farben der Tropen, wie die Halbschatten spanischer Inquisitionsscenen mit gleicher Vollendung wiedergibt, dazu eine jugendlich überwallende Begeisterung, die Arm in Arm mit einer männlich freien Gesinnung geht — das sind die Gaben unseres jungen Dichters, die er im „Kolumbus“, wenigstens in den ersten drei Akten, zur vollsten Anschauung bringt.

Wir erklärten uns belehrt und angezogen vom ersten Vers dieses „Kolumbus“. Man urtheile. Vor einem Prüfungsconcil der spanischen Mönche und Gelehrten hat Christoph Kolumbus seine Ideen dargelegt. Der Bischof Talavera beginnt die Scene mit den Worten:

Daß unsre Erde eine Kugel sei
Ist falsch, ist Wahn! ꝛc. ꝛc.

Mit einem Schlag steht der Leser in der Anschauungssphäre einer Zeit, die das Einmaleins unseres Wissens verwirft und verdammt, und der vorahnende Prophet steht, noch eh' er ein Wort geredet hat, im vollsten Verklärungslichte. Durch die ganze treffliche Expositionsscene ringt Kolumbus mit den Doktrinen der Geistlichkeit, mit der Unwissenheit der empirisch Gebildeten, mit der Empfindlichkeit der spanischen Ritterschaft gegen den bürgerlichen Genueser, mit König Ferdinands Schwäche und Engherzigkeit. Da tritt der Prior des Klosters La Rabida, an dessen Pforte bettelnd einst Kolumbus Brod und Trost und Freundschaft fand, der edle Priester Perez an der Hand der hochherzigen Königin Isabella ein. Die Königin leiht dem Abenteurer, der allen Königen Europa's umsonst eine Welt schenken will, ein geneigtes Ohr. Tief gerührt lauscht sie dem Begeisterten, den sie jedoch mit leisen Zweifeln zum mindesten für einen Schwärmer hält.

Er ist ein Schwärmer (entgegnet Perez), ja, jedoch ein Schwärmer,
Wie der ein Schwärmer war, der für uns starb.
Seht dort die Sterne
Zahllos am Himmel glänzen, doch nicht leuchten.
Sie sind so wenig Schwärmer wie die Menschen,
Die wie die Sterne zahllos, doch nicht leuchtend,
Weil jeder für sich selbst glänzt, Euch umgeben.
Wenn Gott nicht Sonnen zündete und Monde,
Schwärmer, die Licht und Wärme von sich strahlen,
Weil sie für Alle leuchten — Königin!
Beim prächt'gen Sonnenglanz, der Euch umfunkelt,
Müßte die Welt erblinden und erfrieren.

Isabella gewährt Kolumbus die verlangten Schiffe und macht ihn zum Admiral. Wie Gespensterschatten ziehen Neid und Rache seiner Gegner dem Schiffe nach.

*) Um gegenüber dem besprochenen Werke und der obigen Besprechung den Standpunkt d. Bl. nicht auszugeben, sehen wir uns veranlaßt Folgendes zu bemerken. Wir stimmen dem geehrten Referenten in mancher Hinsicht bei, möchten aber mit anderen Gewichten wägen. Was er an der Wagner'schen „Dichtung“ „bewundert“, möchten wir höchstens als eigenthümlich anerkennen, was er mit geneigtem Wohlwollen, halb entschuldigend, als unmaßgebliches Bedenken hinstellt, möchten wir als unbedingten Tadel gegen den Kern der Sache richten. Was der Referent z. B. über das, was ein Operntext sein muß sagt, ist ganz richtig, — enthält aber zugleich implicite das Verdammungsurtheil gegen die Wagner'sche Operntheorie. A. d. R.

Der zweite Akt spielt am Bord der Santa Maria. Neben Kolumbus entfaltet sich der trefflich gedachte Charakter des Ritters Ojeda fast mit tropischer Schnelle und tropischer Gluth. Jenen kühnen Abenteurer Don Ojeda, der mit einer Handvoll Leuten auf einem Kanot flüchtend den amerikanischen Kontinent entdeckt, läßt der Dichter, als von Ehrgeiz und Neid verzehrt, durch Kolumbus' herablassende Milde beleidigt, an dem Helden zum Verräther werden, und läßt ihn erst später, von Reue und Scham verzehrt, die schwere Schuld sühnen und durch die Entdeckung des Goldlandes den sterbenden Propheten zu Ehren bringen. Die Steigerung der ganzen Scenenreihe dieses Aktes ist von wahrhaft künstlerischer Wirkung, um so mehr, als der Schlußmoment, die Entdeckung des Landes, echt poetisch empfunden jedes Knalleffektes entbehrt.

Der dritte Akt zeigt uns den triumphirenden Entdecker am Hof von Barcelona, auf der Höhe eines Vulkanes, den seine Gegner glücklich unter ihm zum Ausbruch bringen. Die Gestalt des Kolumbus hat hier ihre höchste Bedeutung erreicht; sie gibt glänzende Zeugenschaft für das hohe Talent des Dichters. Vergegenwärtigen wir uns die Zeit, in der Kolumbus auftritt; sie wird mit Recht die Epoche der neuen Geschichte genannt. Nicht nur die neue Welt jenseits des Ozeans, nein, eine neue Welt des Geistes dämmert auf. Das Eppur si muove, das den Gang des Universums erschüttert, hallt nun weitem, das vom Mönch erfundene Pulver wirft die Gesetze einer tausendjährigen Kriegsführung in Trümmer; die in Mainz geschnittenen Lettern tragen im Fluge das Wort und den Gedanken durch die Welt. Die alten Gesetze wanken wie niemals, seit der gallikanische Weltheiland das alte Gesetz erschüttert und neugefaßt halte; und unser Held, siegreich seine Ideen verwirklicht sehend, fühlt sich dem Messias verwandt; nur verwirft er es, dessen göttliche Milde nachzuahmen. Stolz, wild und schroff, übereizt das sanfte Gemüth und der physischen Anstrengung tritt er nur uns in seinem höchsten Glanz, zugleich in seiner höchsten tragischen Schuld. Ein Opfer seiner Leidenschaftlichkeit, bedroht, verhöhnt von den spanischen Rittern und Pfaffen, verlassen von König Ferdinand, der argwöhnisch die Gnadenbezeigungen seiner Gattin betrachtet, kaum mehr beschützt von seiner hohen Gönnerin, erreicht er mühsam nach die einzige Gunst: ein Schiff zu neuen Entdeckungsfahrten.

Der vierte Akt zeigt ihn uns in Hispaniola im Kampf mit zelotischen Priestern, die das harmlose Inselvolk mit Feuer und Schwert zur Taufe treiben; verflucht von den Kaziken, die ihn den Urheber ihres Elends nennen; vom Marde bedroht, durch den reuigen Ojeda mühsam gerettet, um von dem ankommenden Schurken Bavadill abgesetzt und in Ketten geschlagen zu werden. Die Handlung dieses Aktes ist zu viel verbreitet, fast verflacht; das große Kampfstandslatent des Dichters scheint ermüdet. Auch der fünfte Akt strebt vergebens zu der Höhe der früheren. Er zeigt uns Kalumbus im Kerker an der Seite eines geliebten Indianermädchens. Erst dem Sterbenden wird der Trost der Freundschaft in den Armen Perez', der höchsten Anerkennung und Bewunderung der Königin und der ganzen Welt. Die Scenen des sterbenden Märtyrers mit seiner Freundin sind von tiefer Empfindung, aber das Drama schleicht mit gebrochenen Flügeln, wie sein Held, im Staube. Es liegt dies im Staffe; doch der Dichter muß über seinem Staffe stehen.

Wir ziliren nicht Einzelnheiten, enthalten uns — obwohl nur mit schwerem Herzen — dem Leser Bruchstücke aus seltener poetischer Schönheit, wie z. B. Kolumbus' Schilderung der westindischen Inseln und ihrer Bewohner zu geben, um ihm die unverkürzte Freude zu lassen, das Drama zu lesen oder aufgeführt zu sehen. Denn es scheint uns Pflicht unserer Bühnen zu sein, von Köstin g's „Kolumbus" Notiz zu nehmen, und wir hegen die feste Ueberzeugung, daß mit Hilfe einiger tüchtiger Regiestriche, besonders in der zweiten Hälfte des Dramas, ein wirksames Bühnenstück von hohem poetischen Werthe dem deutschen Bühnenrepertoir gewonnen werden könnte.

Einzelne lapsus calami, wie z. B. die Bezeichnung Barcelona's als Hauptstadt von Castilien ꝛc. erwähnen wir nur als Beweis der Aufmerksamkeit, mit welcher wir diese fesselnde Dichtung geprüft haben.

„Canzionero", Fünfzehn Lieder (Gedichte von Chamisso, Lingg, Byron, Geibel, Lemcke und Petöfi), und „Lieder im Volkston" (Soldaten-, Reiter- und humoristische Lieder von Lemcke), komponirt von R. v. Hornstein. Stuttgart, Verlag von A. Kröner. 1863.

⅞. Unsere Anzeige gilt diesmal einer Anzahl Lieder eines Komponisten, welcher nächster Tage mit einer Operette zur dem Wiener Publikum debütirt, und wenn wir auch in den uns vorliegenden Heften nicht Alles loben können, so befindet sich doch Manches darin, was uns gerade für jenes Debüt als eine gute Vorbedeutung und Vorbereitung erscheinen mag.

Die guten wie die bedenklichen Seiten der Hornstein'schen Gesänge treten Jedem, der sie durchsieht, sofort mit einer gewissen ungeritten Aufrichtigkeit entgegen. Eine hübsche Erfindungsgabe, leichter Melodienfluß, fast immer ein anspruchsloses Sich-geben des Komponisten wie er ist, wohlthuende Neigung zu einfach-natürlichem Ausdruck, frische ungebundene Laune und mitunter auch ein stimmungsvolles Anschlagen einer ernsten Saite, — das sind die glücklichen Vorzüge dieser Kompositionen. Sie treten ganz vorzüglich bei Chamisso's „Ich habe, bevor der Morgen", in stimmungsreicher Weise hervor, ohne daß in diesem Liede irgend etwas störe oder sich als gewöhnlicher Notenballast erweise. Diesem zunächst möchten wir aus dem „Canzionero" noch das dritte und das erste von Chamisso's Gedichten ihres natürlich empfundenen musikalischen Ausdruckes wegen erwähnen, desgleichen im derb humoristischen Genre die vier „Soldatenlieder" von Lemcke.

Die Bedenken, die wir zu äußern haben, liegen nun freilich nahe genug. Der ästhetisch-musikalische Geschmack und die technisch-musikalische Durchbildungskraft scheinen mit dem natürlichen Talente des Komponisten nicht immer gleichen Schritt zu halten. Seine humoristischen Gesänge halten mit mehr Konsequenz an der Derbheit als an der Originalität fest. Im „Canzionero" verfällt manches Lied vor lauter Anspruchslosigkeit in baare Trivialität, und, so leichten Melodienganges sich die Weisen fortbewegen, harmonisch haben sie Lücken und

Härten aufzuweisen, die einer strengeren Selbstkritik bedurft hätten. Melodie und Begleitung (letztere gar oft in abgedrafchenen Formen) bilden faſt nirgends ein innig verwobenes, voll zuſammenklingendes Ganze; die Begleitung nimmt ſich oft aus wie etwas hinterher Dazugemachtes; auch fehlt dem Ohre bald eine wichtige Note in einem Akkord, bald ſtört eine als überflüſſig, und bei ſo manchem Uebergange wird der Muſiker zweifelnd die Achſel zucken. Mit einem Worte, Hr. v. Harnſtein ſchreibt ungeirrten Muthes, was ihm beifällt, auf, und ſo tritt dem ruhigen Beurtheiler manches anſpruchslos Gelungene in ſeinen Liedern entgegen neben Manchem, was, wenn nicht ungeſchrieben zu bleiben, doch aber wohl mit mehr künſtleriſchem Ernſte gemacht zu werden verdient hätte. Es iſt dies eine Anſarderung, die man gerade da am eheſten ſtellen kann und ſoll, wo eine ſa friſche Naturbegabung vorhanden iſt.

Korreſpondenz-Nachrichten.

W. K. **Brünn.** (Muſikvereins-Konzert. Graf Bukuwky. Liedertafel des Männergeſang-Vereines.) Der Muſikverein verſuchte ſich zum erſten Male in der Kirchenmuſik mit der D-moll-Meſſe von Cherubini. Auf einen erſten Verſuch war dieſes Unternehmen jedenfalls gewagt und der Erfolg war auch, was man oft mit dem barmherzigen, die Schwächen verdeckenden Worte bezeichnet — ein „anſtändiger“. Es wäre ungerecht, wenn man über den jungen, erſt ſich kräftigenden Verein wegen der kaum notengerechten Vorführung des ſchweren Werkes ein Damnatur ausſprechen würde, aber ebenſo ungerecht wäre es, dieſelbe als muſtergiltig zu preiſen. Wie ſoll der Verein zur Kenntniß ſeiner Schwächen gelangen, wie denſelben begegnen, wenn man ihn dem ſüßen Wahne der Unfehlbarkeit überläßt. Dieſe Betrachtungen drängen ſich unwillkürlich auf, wenn man die ganz widerſprechenden Urtheile in zwei hierortigen Blättern einer Beachtung unterzieht, von denen eines ſich nicht genug auszeichnend äußern kann. Es iſt ſchön, den Verein aufzumuntern, aber es wird demſelben wahl mehr genützt, wenn man ſich nicht beſchränkt zu ſagen, wie er iſt, ſondern auch, wie er ſein ſoll. — Von der Aufführung der Meſſe berichte ich nur; daß das Kyrie, was Streichinſtrumente anbelangt, nach am ſorgfältigſten ſtudirt war, Gloria ging zwar kräftig, litt jedoch ſchon unter ſchwankender Intonation. Bei den Fugen differirten die Singſtimmen immer gegen das Orcheſter, was freilich auch in der Aufſtellung der Sänger ihren Grund haben mag, welche auf einem ſeparaten Chore gegenüber dem Orcheſter poſtirt waren. Die Meſſe wurde übrigens in der ungünſtigen Sommerzeit einſtudirt, wo Sänger- und Orcheſterperſonale bei den Proben ſehr ſpärlich erſchienen waren. Das hätte man berückſichtigen ſollen und jedenfalls zum Anfange eine der, die Kräfte des Vereins weniger in Anſpruch nehmenden, Meſſen von Haydn oder Mozart wählen können. Zu dem nächſten Konzerte des Vereins iſt Mendelsſahn's „Walpurgisnacht“ und die „achte Symphonie“ von Beethoven beſtimmt. — Es verbreitet ſich das Gerücht, daß der jetzige Vereinsdirektor Hr. Graf Michael v. Bukuwky ſeinen Poſten niederzulegen geſonnen ſei. Dieſer Rücktritt wäre im Intereſſe des Vereins, welcher dem Hrn. Grafen werthvolle Muſikalien und Inſtrumente verdankt, nur zu bedauern. — Der Männergeſangverein hat ſeine zweite diesjährige Liedertafel am 26. September im Augartenſaale abgehalten. Die diesmalige Produktion hatte ein beſonders feſtliches Gepräge; denn ſeit ſeinem letzten, im Monate Mai hier abgehaltenen Konzerte, von welchem ich berichtet habe, tritt derſelbe abermals preisgekrönt vor das Publikum. Der bei dem Schönberger Geſangfeſte errungene ſilberne Pokal war vor dem Dirigentenpulte auf einer eigenen Eſtrade zur Beſichtigung ausgeſtellt und der Saal überdies geſchmackvoll dekarirt. Der Preischor „Hochländer's Abſchied“ von Barth (Nr. 6 des Programmes) nahm auch diesmal wie ſelbſtverſtändlich große Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Ich muß geſtehen, daß der Chor, wie er jetzt ſtudirt iſt, auch den ſtrengſten Anſarderungen entſprechen kann. Der ungemein präziſe Vortrag, ungeachtet des wechſelnden Tempos, die feine Nüancirung und das Feuer, welches namentlich die Tenore entwickelten, ſtimmte das Publikum auch diesmal zu lebhaftem Beifall. Ich hebe aus dem Programme beſonders den Mendelsſahn'ſchen Chor „Liebe und Wein“, dann „Auf dem Meere“ von Abt und „Frühlingsnacht“ von Fiſcher hervor, welche ſawahl, was die Kompoſition als auch die Ausführung anbelangt, am meiſten angeſprochen haben. Ein kleiner Theil des Programms iſt bei den Liedertafeln zum Unterſchiede von den Konzerten immer mit heileren Chören bedacht. Die beiden Solaſänger Hr. Pieta und Hr. Bauer wurden für den gefühlvollen Vortrag ihrer Lieder, welche indeß nicht beſonders werthvoll waren, mit ſehr lebhaftem Beifall ausgezeichnet, den beiden Chormeiſtern Hh. Mutſchek und Debois, ſo wie dem Vereinsvorſtande Dr. Müllner, gebührt vollkommene Anerkennung.

P. **Dresden.** (Dramen von Sophokles. Neu-Einſtudirung.) Als ein Ereigniß von theatraliſcher Bedeutſamkeit iſt die am 30. September (nicht am 20., wie in Nr. 39 irrthümlich berichtet wurde) ſtattgehabte erſte Aufführung der Sophokleſchen Tragödie: „Oedipus in Kolonos“, in der Ueberſetzung von Donner, mit Muſik von Mendelsſohn zu betrachten, da ſie uns zu der Bekanntſchaft mit einem Werke führte, welches nicht nur in rein literarhiſtoriſcher, ſondern auch in kunſtgeſchichtlicher Beziehung von großem Intereſſe iſt. Die Veranlaſſung zu dieſer Darſtellung war die Philalogen-Verſammlung in Meißen, welcher zu Ehren das Werk auf Befehl des Königs einſtudirt war. Den in Meißen verſammelten Gelehrten ward hiezu nicht nur freies Theater in Dresden, ſondern auch freie Eiſenbahnfahrt mittelſt Extrazug nach und von Dresden bewilligt. Natürlich war dadurch für alle Theile, ſowahl Publikum als Ausführende, dieſer Abend ein beſonders feſtlicher und künſtleriſch gehobener. Beſonders intereſſant wurde dieſe erſte Aufführung nach dadurch, daß am folgenden Tage die ſchon ſeit 1844 hier bekannte Tragödie „Antigone“ gegeben wurde, die damals zu einer gleichen Veranlaſſung zur Darſtellung kam. Somit haben wir wenigſtens die zwei letzten Theile der Sophokleſ-

schen Trilogie unmittelbar nacheinander vor Augen gehabt und damit den innern Zusammenhang derselben leichter beurtheilen können. Zugleich sah man bei diesem Anlaß aber auch, welchen günstigen Einfluß eine planvolle Leitung einer Hofbühne mit der Zeit haben könnte, wenn wahrhaft künstlerische Grundlagen das Wesen und Treiben eines derartigen Institutes vorzeichneten. Was die Aufführung der Tragödie betrifft, so war dieselbe in jeder Hinsicht eine befriedigende, denn sowohl Hr. Dawison als Oedipus, wie auch Fr. Bayer als Antigone leisteten so Vorzügliches und Dankenswerthes, daß man darauf erfaß, mit welcher ernsten Bemühung sie sich der hohen Aufgabe gewidmet; ihnen würdig zur Seite standen Frl. Langenhaun als Ismene, Hr. Winger als Kreon, Hr. Walter als Theseus und besonders Hr. Kaberstein als Bote. Chöre wie Ensemble zeugten von fleißigem Studium, denn abgleich die Musik in gewisser Beziehung an Tiefe der Gedanken hinter der zur „Antigone“ zurücksteht, so zeigt sich doch besonders in Nr. 3 und 5 ein so frischer Aufschwung der Mendelsohn'schen Muse, daß die Wirkung dieser Theile wenigstens eine durchgreifende war. — Neu einstudirt wurde zum Besten des Witwen- und Waisenfonds der Schauspieler am Hoftheater Raupach's „Schule des Lebens“ mit Hrn. Emil Devrient als Romarin und Frl. Langenhaun als Ysaura gegeben und eine sehr gute Einnahme und großer Beifall damit erzielt.

F. **Prag.** Hrn. Raudin's Gastspiel. Hebbel's „Nibelungen“.) Das erfolgreichste Gastspiel der ganzen Saison war das des Hrn. Raudin, welcher an sieben Abenden in fünf verschiedenen Partien auftrat und sich stets der vollen Anerkennung des Publikums erfreute. Unter den von ihm gebotenen Leistungen, nämlich Edgar in „Lucia“ (2 Mal), Manrico (2 Mal), Ernani, Masaniello (im Neustädter Theater) und Graf Arthur in „Linda“, war die erstgenannte unstreitig die beste, wie denn überhaupt seine ganze Begabung ihn auf lyrische Poesien verweist. Nicht mehr im Vollbesitze seiner Stimmmittel, weiß er doch das Vorhandene trefflich zu verwerthen und bringt namentlich mit seinem Piano überraschende Wirkungen hervor. Dazu kömmt ein verständiges, wiewohl oft zu lebhaftes Spiel. Aufgaben des heroischen Genres vermag er nicht gebührend zur Geltung zu bringen und macht z. B. als Masaniello durchaus nicht den Eindruck des energischen Volksführers. Hr. Raudin wickte auch in einer Akademie, welche der Direktor Hr. Thamé im Landestheater zum Besten der Stadtarmen veranstaltete, sehr verdienstlich mit und sang u. A. eine Arie aus „Così fan tutte“ mit allem Aufgebote seiner Gesangskunst. — Ein anderes wichtiges Ereigniß auf unserer Bühne war die erste Aufführung von Hebbel's „Nibelungen“ am 1. Oktober. Wochenlang wurde an der gewaltigen Dichtung studiet, die Inszenirung ganz nach der Aufführung des Burgtheaters vorgenommen, neue Kostüme angeschafft und überhaupt der Novität eine große Sorgfalt gewidmet. Die Aufführung war auch im Ganzen eine gelungene und das Stück errang einen sehr guten Erfolg, indem das zahlreich versammelte Publikum den Lauf der Handlung mit gespanntem Interesse verfolgte und die Darsteller nach jedem Aktschluße rief. Bemerken wir nach, daß eine nur einiger Maßen rege Aufmerksamkeit durch alle sechs Akte hindurch ermüdend wirken muß, daß bei der hiesigen Aufführung manche sehr wichtige Stellen gestrichen wurden, daß endlich einige von den Darstellern hinter ihren Aufgaben stark zurückblieben, so ist der Erfolg der Dichtung um so höher anzuschlagen. Die gelungensten Figuren boten Fr. Burggraf (Brunhild) und Hr. Hallenstein (Siegfried). Erstere wurde durch ihre imponirende Erscheinung ebenso unterstützt, wie durch ihr höchst geschmackvolles Kostüm und wußte mit richtiger Nüancirung den Trotz der Heldenjungfrau und nachher das liebende Weib scharf zu charakterisiren, Hr. Hallenstein verband mit seiner, besonders für echte Heldengestalten geeigneten Darstellungsgabe, für welche ihn auch Organ und Figur befähigen, diesmal ein sorgfältiges Verständniß seiner Rolle. Frl. Brand (Chriemhild) verhielt sich bis zum Ende ganz passiv und vermochte selbst in der Zankscene keine Lebendigkeit des Spiels zu entwickeln, dagegen raffte sie sich in der Schlußscene zu hohem dramatischen Pathos auf und erzielte eine ergreifende Wirkung. Hr. Harry-Meyer (Hagen), für den Recken nicht groß genug, entbehrte auch der Festigkeit und Entschiedenheit und betonte mehr das in sich abgeschlossene, strenge Wesen, als den selbstständigen, energischen Charakter, dessen konsequentes Handeln allein sein Verfahren gegen Siegfried motivirt. Nach Hebbel's Charakteristik ist Hagen alles Dämonische abgestreift, er ist ein Held wie die anderen und in gräßerem Sinne als sie. Doch ließ sich das eingehende Studium des Darstellers und die richtige Betonung schwieriger Stellen nicht verkennen. Die übrigen Rollen waren bis auf eine ganz gut besetzt. Hr. Sauer brachte den Gunther, wo möglich, zur Geltung und entwickelte beim Morde Siegfried's ein angemessenes stummes Spiel; Fr. Frey gab die Königin Ute sehr würdig; Hr. Oberländer (Volker) fand sich mit gewohnter Routine in die undankbare Rolle; endlich Frl. Raabe (Giselher) fand für den jungen Königssohn den richtigen Ton, nur fallte ihre Aktion im größeren Einklang mit ihrer Partie sein. Am schwächsten war die Frigga durch Fr. Hüwart vertreten; das war ein ganz falsches Pathos und eine unreichtige, ja unverständliche Deklamation. Die Musik vom Kapellmeister Titl ist anspruchslos und einfach, genügt aber ihrem Zwecke.

K. J. **Rom.** (Beginn der stagione di autunno.) — Am 22. September begannen die Opernvorstellungen im Teatro argentina. Es ist dies das größte und schönste Theater Roms und das einzige, welches sich der Gasbeleuchtung zu erfreuen hat. Es gehört, so wie das Teatro Apollo und das unlängst abgebrannte Teatro Aliberti, dem hiesigen Kräsus, dem Banquier Prinzipe Torlonia, und wurde vor zwei Jahren vollständig renovirt. Gegeben wurde „Roberto di Piccardia“. Man fürchtet hier den Teufel so sehr, daß man ihn unbarmherzig verbannt, wenigstens von der Bühne. Warum aber Robert auch seiner Heimath, der Normandie entsagen mußte, um einen Paß nach Rom zu bekommen, bleibt eines der vielen Räthsel, denen man hier begegnet. Der Ort der Handlung ist nach Schottland verlegt, der König von Sicilien ist zum schottischen Grafen und der Prinz von Granada zu einem Clan aus der Nachbarschaft degradirt worden. Aus dem Teufel Bertram hat die Zensur einen Magier gemacht; was sie dabei

gewannen hat, ist eben auch nicht recht einleuchtend. Die Nonnen figuriren auf dem Theaterzettel als Silfi. Uebrigens ist an der Handlung nichts geändert, Dekorationen und Kostüme sind dieselben wie in den Ländern, wo der Zensur der Zopf bereits etwas gestutzt wurde, und auch im Texte sind nur einzelne Worte verändert. Der einzige Zweck dieser nur äußerlichen Aenderungen scheint zu sein, sich vor den Fremden und den aufgeklärteren Einheimischen lächerlich zu machen, und dieser schöne Zweck wird vollständig erreicht. Zensur, was willst du mehr! Die Aufführung stand tief unter der Mittelmäßigkeit. Das Beste war die Helene des Frl. Aranyvari, einer Tänzerin aus der Wiener Schule, welche durch längere Zeit am Pester Nationaltheater engagirt war. Sie besitzt Grazie und große Spitzenfertigkeit. Die Anderen verdienen nicht genannt zu werden. Das Orchester genügte, weniger der Chor, der überdies für Meyerbeer'sche Musik zu schwach besetzt ist. Die Ausstattung ist eine anständige. Im ersten Akte erschien Alice im Pilgerkleide und nicht wie üblich dekolletirt, mit bloßen Armen, was für eine Reise von der Normandie nach Sicilien wenig passend ist. Erst im zweiten Akt, zur Audienz bei der Prinzessin, erschien sie in dem traditionellen blauen Kleide. Dies wäre auch den deutschen Alicen sehr zu empfehlen. — Die Saison währt bis zum Advent: gegeben werden nach „Ernani", zwei Ballete und noch eine zu bestimmende Oper. — Im Teatro Valle spielt bereits seit Anfang September die dramatica compania romana unter der Leitung des Amileare Belotti. Doch darüber ein andermal.

Lokales.

Josef Erl's fünfundzwanzigjähriges Engagements-Jubiläum ist vorgestern im Operntheater in glänzendster Weise gefeiert worden. Am Jahresabende seines Debüts als Arnold sang der Jubilar dieselbe Rolle, und zwar in glücklicher Stimmdisposition, unter rauschendem Beifall und „blumigen" Ovationen. Seine Kollegen betheiligten sich an der Besetzung mit jener Bereitwilligkeit, welche bei solchen Gelegenheiten der künstlerische Anstand erfordert. So hatte Hr. Drazler den Geßler, Hr. Hrabanek den Leuthold, Hr. Walter den Fischer, He. Ander gar den Harras übernommen; Frl. Couqui tanzte mit Hrn. Calori ein neues Pas und die Solisten der Oper und des Ballets figurirten, mit Ausnahme des erkrankten Hrn. Wachtel, sämmtlich im Chor. Tell, Mathilde, Hedwig und Gemmy waren in den Händen des Hrn. Beck, der Damen Dustmann, Bettelheim, Tellheim. Nach dem Theater wurde der Jubilar auch noch privatim von seinen Kollegen gefeiert. Die Theilnahme unter den Wiener Theaterfreunden war übrigens eine aufrichtige, und Jedermann gönnte dem wackeren Sänger, der nach Ablauf seiner Blüthezeit mancherlei Kränkung erfahren mußte, diesen billigen Tribut dankbarer Anerkennung.

⁂ **Die Sängerin Fr. Kapp-Young,** einem Theile des hiesigen musikalischen Publikums als Konzertsängerin nicht unbekannt, gastirt gegenwärtig auf der kaiserlichen Opernbühne. Ihre erste Rolle, Valentine, haben mir nicht gehört. Die zweite, Recha in Halévy's „Jüdin", war eine farblose Leistung, die selbst ein freundlich gesinntes Publikum nicht zum Beifall hinreißen konnte. Die Stimme der Gastin ist ein ziemlich ausgeglichener, in mäßiger Tonstärke wohlklingender Mezzosopran, der aber bei einigermaßen stärkerem Anschwellen in der Höhe schrill wird und in der Tiefe sogenannte Blöktöne erzeugt. Der Vortrag war korrekt, aber kalt, das Spiel äußerst dürftig, im dritten Akte sogar in verletzender Weise gleichgiltig. Fr. Kapp hatte keinen Erfolg. — Hrn. Wachtel's Haltung als Eleazar ist abwechselnd die eines alten Juden und eines verkleideten Ritters. Das Andante der großen Arie singt er vortrefflich, manches Andere ist noch recht unfertig, Vieles nur konventioneller Ausdruck. Auch Gedächtnißfehler kamen vor. Hr. Schmid war an Stimme und Vortrag (die Hinneigung zum Tremola abgerechnet) ein prachtvoller Kardinal.

⁂ **Im Carltheater** ist am 3. d. M. ein neues einaktiges Stück „Er hat einen Fehler" durchgefallen und nach einer einzigen Wiederholung sofort vom Repertair verschwunden. Die ebenfalls neue Solopiece des Hrn. Matras „Der Zeitungs-Kolporteur" erlebte ein etwas besseres Schicksal, nämlich eine Anzahl Wiederholungen, ohne diese Gunst durch besondere Witzesfülle zu verdienen. Es ist schade, daß das vorzügliche Talent dieses Komikers in solchen Nichtigkeiten verzettelt wird.

In der Josefstadt kam vorgestern eine Berg'sche Novität: „5000 Gulden" zur erstmaligen Aufführung und fand im ersten Akte ziemlichen Beifall, der sich aber bald immer mehr auf die Galerien beschränkte. Wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

Die „Allgemeine musikalische Zeitung" (Nr. 40) erwähnt in einer Reihe unserer Artikeln „Talent und Richtung" und scheint anzusehen damit, daß wir „den konkreten Fall (Offenbach betreffend) zu einer Prinzipienfrage erhoben". Wir vermögen nicht abzusehen, was die Sache (und nur um diese ist es uns zu thun) bei einem entgegengesetzten Verfahren gewonnen hätte. Es schien uns wichtig genug, gelegentlich eines zuerst in den „Recensionen" vorgekommenen, dann in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" hervorgehobenen Punktes, unsere bezüglichen prinzipiellen Anschauungen ohne Umschweife auszusprechen, wohl wissend, daß sie mit denen musikalischer Stubengelehrten nicht übereinstimmen. Damit wollten wir nur eine Meinung der andern gegenüberstellen, und waren weit entfernt die Leipziger Kollegin eines besseren belehren zu wollen. Wer dan uns das echte Talent öfter in Schutz genommen, wessen Anschauungen nach allen Seiten hin gerechtfertigt waren, — darüber wird sich noch gelegentlich abrechnen lassen. Einstweilen stellt uns das Leipziger Blatt in Aussicht, daß es sich nun ernstlich daran machen wird, die Offenbach'schen Sachen kennen zu lernen. Vorläufig ist sie erst beim „Orpheus" und bei der „Laternenhochzeit" angelangt, von welchen sie ersteren als eine „widerliche Farce", letztere als „auch kaum mehr als eine Posse" abfertigt. Wir wünschen Glück zu weiteren wissenschaftlichen Studien!

Berichtigung. In Nr. 40 S. 628, Spalte 2 Z. 17 von oben lies: „einzigen" statt „winzigen".

Briefkasten. 3. — 9. Oktober: F. in Prag P. in Dresden. Bereits benützt. — ♂ in Berlin, pp. in Olmütz: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Probe-Nummer.

Anzeiger der Recensionen über Theater und Musik.

Zu Nr. 41. **Erscheint gratis.** 10. October.

Wien. Insertionsgebühr für die 3-gespaltene Zeile 5 kr., 2-gespaltene 10 kr., ganzspaltig 15 kr. (excl. Stempel). 1863.

Notizen.

Von Hans Schmitt, Professor am hiesigen Konservatorium sind bei Wessely und Büsing 30 Etüden in allen Dur- und Moll-Tonarten für Klavierspieler mit kleinen Händen erschienen. Das Wiener Conservatorium hat dieselben als Unterichtswerk eingeführt.

Die Mitgliederzahl der Wiener-Singakademie betrug am Schlusse der Konzertsaison 1862—1863 bei 174 Mitglieder; davon 79 Damen und 95 Herren. Der Stimmgattung nach gab es 46 Soprane, 33 Alte, 36 Tenore, 59 Bässe. Von diesen 174 Mitgliedern waren 59 im Jahre 1862 eingetreten; aus der Gründungszeit der Akademie (Mai 1855) waren 31 Personen übrig. Im Laufe des September d. J. waren 15 neue Mitglieder angemeldet. Als Nachtrag zu dem bereits veröffentlichten Programme gelte, daß im 1. Konzerte das „Opferlied", im 2 Konzerte der „elegische Gesang" von Beethoven zur Aufführung kommen. —

Italienische Oper in Paris. Programm für die Saison 1863—1864: Das Repertoir besteht aus folgenden Opern: Rossini: „L'Italiana in Algeri, — Mosé, — Cenerentola, — Il Barbiere, — Semiramide." Bellini: „Beatrice di Tenda, — Norma, — I Puritani, — La Sonnambula. Donizetti: Lucia di Lammermoor, — Linda di Chamounix, — Maria di Rohan, — la Figlia del reggimento, — Polinto, — L'Elisir d'amore, — Lucrezia Borgia, — Anna Bolena, — Don Pasquale. Meradante: Il Giuramento. Pergolese: La serva padrona. Verdi: I Lombardi, — Ernani, — Un Ballo in Maschera. — Il Trovatore, — Rigoletto, — La Traviata. Cimarosa: Il Matrimonio segreto. Mozart: Don Giovanni, — Le Nozze de Figaro, — Cosi fan tutte. Flotow: Stradella, — Martha. Pacini: Saffo." Hiezu kommen noch zwei neue Opern von Verdi: „La Forza del Destino" und „Simone Boccanegra."

Der Altierchenfelder Kirchen-Musik-Verein wird an den nachstehenden Sonn- und Festtagen des Oktobers unter der Leitung des Chor-Regenten und artistischen Vereins-Direktors Hrn. J. Kumenecker folgende Tonwerke zur Aufführung bringen:

Am 11. Oktober: „Segenmesse mit Volksgesang".

Am 18. Oktober: (Kirchweihfest und 40stündiges Gebet). „Messe" von Jos. Haydn, in B (Theresienmesse). †„Graduale" von Julius Hoffmann, in F (Coeli Deus Sanctissime). †„Offertorium" von Jos. Wenusch, Op. 9 (Salve Regina). Am 25. Oktober: †„Tantum ergo" von Joh. Seb. Bach. †„Messe" von J. Schnabel in F-moll †„Offertorium" von Johannes Brahms, Op. 12 (Frauenchor mit Orchesterbegleitung).

NB. Die mit † bezeichneten Tonwerke werden in dieser Kirche zum ersten Male aufgeführt.

Mendelssohns-Stiftung. Der Rath in Leipzig macht bekannt, daß Herr Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin einen Theil des Ertrages der von ihm herausgegebenen „Reisebriefe" seines Bruders, des verewigten Felix Mendelssohn-Bartholdy, mit 1500 Thlrn. mit der Bestimmung in seine Hände gelegt hat, das dieses Kapital unter dem Namen: „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung" vom Rathe verwaltet und die Zinsen alljährlich am 3. Februar, als dem Geburtstage seines Bruders, an zwei Witwen von Mitgliedern des Leipziger Stadtorchesters, welche von der Verwaltung der Stiftung zur Unterstützung der Witwen und Waisen des Leipziger Stadtorchesters zu benennen sind, vertheilt werden sollen.

Die Stuttgarter Musikschule (Konservatorium) macht den Anfang des Winter-Semesters am 19. Oktober d. J., und können in diese für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Klavier-, Orgel-, Violin-, Violoncell- und Hornspiel, Tonsatzlehre (harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Vokal- und Instrumental-Komposition nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Klavier-Unterichts, Orgelkunde, Deklamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Stark, Kammersänger Rauscher, Lebert, Hofmusiker Ledi, Pruckner, Speidel, Professor Faißt, Hofmusiker Debuysère, Hofmusiker Keller, Konzertmeister Singer, Hofmusiker Boch, Konzertmeister Goltermann, Kammer-Virtuose Krüger, Hofschauspieler Arndt und Secretär Runzler.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, so wie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 fl. (57⅛ Thlr. 215 Frcs.), für Schüler 120 Gulden (68⅝ Thlr. 257 Frcs).

Eingegangene Neuigkeiten.

Die Nacht. Hymne, gedichtet von Moritz Hartmann, für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, componirt von Ferdinand Hiller. Op. 99. Breslau, Verlag von F. C. C. Leuckart (C. Sander). 1863.

Capriccio von J. Raff. Op. 64. 2. Auflage. Op. 64. Breslau, Verlag von F. C. C. Leuckart (C. Sander) 1863.

Liebesfrühling von Friedrich Rückert. Sieben Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte von Louis Ehlert Op. 25. Breslau, Verlag von F. C. C. Leuckart (C. Sander). 1863.

Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. Leipzig 3. 3. Weber 1863. 8.

Kolumbus. Historisches Trauerspiel von Karl Kösting. 2. Auflage. Wiesbaden, Niedner. 1863. 8.

Lessing. Schauspiel in drei Aufzügen von Moriz Smets (Als Manuskript gedruckt.) Wien, 1864. 8.

Der Pilger von Canossa oder der Sieg der Krone. Eine dramatische Dichtung von Dr. Armin Bruno. Celle, Schulze'sche Buchhandlung. 1863. 8.

Aus vergangener Zeit. Gedichte von Malhilde Raven. Zelle, Schulze'sche Buchhandlung 1863. 8.

Allgemeine Geschichte der Musik von August Reißmann mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen und Zeichnungen sowie 59 vollständigen Tonstücken. I. Band. München, Fr. Bruckmann's Verlag, 1863. 8.

Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde. In übersichtlicher leichtfaßlicher Darstellung herausgegeben von Paul Frank. Leipzig, Karl Merseburger 1863. 8.

Neuester Verlags-Bericht

von

Carl Haslinger qm. Tobias

k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, Graben Nr. 10.

ARDITI, L. Il Bacio.—Der Kuss, Walzer-Arie (gesungen von Desirée Artôt) für Mezzo sopran (C-dur) m. Pfte.-begl. (Theat. Panorama Nr. 40) 54 kr.

BADARZEWSKA, THECLA, La Prière exaneée. Morceau de Salon p. Piano (Neuigkeiten Nr. 148.) 42 kr. La Prière d'une Vierge. Morceau de Salon p. Piano (Neuigkeiten Nr. 143.) 42 kr.

BIBL, RUDOLF. Op. 10. Chanson d'amour. Chanson de printemps. Deux Moreeaux de Salon p. Piano 80 kr. — Op. 14. Kleine theoretisch-praktische Harmonium-Schule zum Selbstunterricht fl. 1. — Op. 15. Trois Moreeaux (A-dur, A-moll, F-dur) pour l'Orgue expressif. 80 kr.

CRÜGER HUGO. Aus der Kinderwelt. 6 Lieder m. Pftebegltg. 1 fl. 30 kr.

DECKER FRANZ. Zwei Klavierstücke (As, Des) 80 kr. — Rêverie p. Piano. 54 kr. — Galop de concert p. Piano 54 kr.

E. H. z. S. Fantasie für Pianoforte, Violoncell und Aeolodicon (Es-dur) 1 fl. 30 kr.

FLORE THÉATRALE. Collection de Fantaisies ou Potpourris sur des motifs d'Opéras p. le Piano seul. Nr. 153 **David**, Lalla Rookh 1 fl. Nr. 15. 4. **Wagner**, Rienzi. Suite I. 1 fl. Nr. 155. **Wagner**, Rienzi. Suite. II. 1 fl.

FLORE THÉATRALE. Collection de Fantaisies ou Potpourris sur des Motifs d'Opéras p. le Piano à 1V mains. Nr. 34. **Gounod**, Faust. 1 fl. Nr. 35. **Offenbach, Orpheus.** 1 fl. Nr. 36. **Verdi, Trovatore.** 1 fl.

FLÜCHTIGES TONLEBEN. Kinder-Album. Erheiternde Auswahl von Lieblings-Melodien aus Opern, Operetten, Volksliedern, Tanzmusik, Märsche u. s. w., für Pianoforte im leichten und eleganten Stile eingerichtet. Erster Jahrgang 3 fl. 50 kr. In 3 Heften à 1 fl. 30 kr.

HASLINGER, CARL. Op. 113. Pastorale (G-dur) f. Pfte. 80 kr. Op. 114 Drei Charakterstücke, (Idylle, Romanze, Scherzo) f. Pfte. 80 kr. Op. 115. Auf der Wandersehaft, von L. Scheyrer, Lied für Tenor-Solo mit Begleitg. von Brummstimmen. (Liederkranz Nr. 11.) Part. u. Stimme. 80 kr.

HELIKON. Sammlung auserlesener Melodien ernster und heiterer Gattung, für Harmonium u. Pianoforte bearb. v. C. G. Lickl. 1. Heft: Motive von Haydn, Mozart, Beethoven 1 fl. 30 kr. 2. Heft: Motive v. Schubert, Weber, Spohr. 1 fl. 30 kr. 3. Heft: Motive von Auber, Boieldieu, Meyerbeer. 1 fl. 30 kr.

HELIKON. Sammlung auserlesener Melodien ernster und heiterer Gattung, für Harmonium bearb. v. C. G. Lickl. 3 Hefte. (Inhalt wie vorstehend.) à 80 kr.

HÖLZEL, GUSTAV. Op. 121. Wo der Hans Zwieselich zu finden ist. Lied f. eine Singstimme m. Pfte. 54 kr. Op. 122. Blühende Rosen, v. C. von K., f. eine Singstimme m. Pftebegltg. 54 kr.

HORN, EDUARD. Herbstbilder. (Haide, Herbstzeitlose). Clavierstücke. 1 fl.

KOLB, JUL. v. Op. 23. Rhapsodie über Margarethe (Faust) von Gounod p. Piano. 1 fl. 60 kr.

LAHR, J. Beim Trinken. Quartett u. 2 Chöre f. Männerstimmen (Liederkranz Nr. 12.) 65 kr.

LÖFFLER, RICH. Op. 114. Vier musikalische Skizzen f. Pfte. (Der Gang in das Gebirge. Margarethe am Spinnrad. Das verborgene Blümlein. Eine Nacht im Süden.) 1 fl. Op. 115. Courcaillet-Affliction. Deux Melodies p. Piano 54 kr.

MELODIEN-ALBUM. Sammlung ausgewählter Tonstücke ernsteren u. heiteren Inhaltes f. Pfte. von classischen und modernen Componisten aller Zeiten. Erster Jahrgang (brochirt) compl. 3 fl. 20 kr. Dasselbe in zwei Heften.

1. Heft: Andante favori v. Beethoven, Polacca a. Spohr's „Faust". Noeturne v. Field. Polka-Mazur v. Roubier. Propheten-Marsch v. Meyerbeer. Caconne a. „Monsr. Denis" von Offenbach. Les Cloches du Monastère v. Lefébvre-Wély. Kusswalzer v. Arditi. Mignon-Potpourri a. Weber's „Preciosa". Das deutsche Vaterland v. Reichardt 1 fl. 60 kr.
2. Heft: Menuett a. d. Es-Sinfonie v. Mozart. Rondoletto v. Hummel. Polonaise v. Oginski. Aquarelle v. Stichl. Fortunios Lied v. Offenbach. Walzer a. Gounod's „Faust". Trauermarsch v. Beethoven. Die Post v. Schubert. Tannhäuser-Marsch v. Wagner. Louisen-Csárdás v. Frank. 1 fl. 60 kr.

MELODIEN-ALBUM. 2. Jahrgang (brochirt) compl. 3 fl. 20 kr.

Dasselbe in zwei Heften.

1. Heft: Fantasie v. Mozart. Romanze a. Weber's „Euryanthe", Das Fischermädchen v. Schubert. Spinnerlied a. „Der fliegende Holländer" v. Wagner. Adagio a. Beethoven's Cismoll-Sonate. Loreley u. Thüringer Volkslied. Deutscher Marsch. 1 fl. 60 kr.
2. Heft: Auszug u. Rückkehr a. Wagner's „Tannhäuser". Prière exaucée v. Bardazewska. Schattenwalzer a. Meyerbeer's „Dinorah". Souvenir an Adelina Patti. Glockengeläute v. Hölzel. Marsch a. Ricci's „Unavventura di scaramuccia." 1 fl. 60 kr.

OPERNREUND, der junge, für Violine u. Pfte. Ausgewählte Melodien, bearb. v. P. E. Feigerl. Nr. 40. **Offenbach**, Hochzeit bei Laternenschein. 80 kr. Nr. 41. **Offenbach**, Orpheus in der Unterwelt. 80 kr. Nr. 42. **Offenbach**, Fortunio's Liebeslied 80 kr. Nr. 43. **Offenbach**, Monsr. et Madm. Denis. 80 kr. Nr. 44. **Gounod**, Faust 80 kr.

OPERNFREUND, der junge, f. Flöte u. Pfte. Ausgewählte Melodien, bearb. v. P. E. Feigerl. Nr. 40 bis 44 (Inhalt wie oben) à 80 kr.

OPERNREUND, der junge, für Violoncell u. Pfte. Ausgewählte Melodien, bearb. v. H. Röver. Nr. 10. **Meyerbeer**, Dinorah. 1 fl. Nr. 11. **Gounod**, Faust. 1 fl.

SANTNER, CARL. Vier Vocalchöre. (Vorwärts. Lerchengesang. Lied der Sennerin. Auf du und du) für 4 Männerstimmen. (Liederkranz Nr. 10.) Partitur und Stimmen 2 fl. 10 kr.

SATTER, GUSTAVE. Op. 30. Troisième Sérénade (As) p. Piano 1 fl. Op. 31. Valse noble (H) p.

Piano. 1 fl. Op. 32. Cinquième Marche mythologique. „Les Titans“ (D) p. Piano. 54 kr. Op. 33. La belle Marie. 2. Polka idéale (Es) p. Piano 1 fl. Op. 34. Prélude poétique p. Piano. 54 kr. Op. 35. Une nuit dans les bois de l'Inde. Gr. Nocturne symphonique p. Piano 1 fl. 50 kr. Op. 43. Pélérinage des oiseaux. 2me Marche-Caprice p. Piano. 90 kr.

SCHACHNER, J. R. Op. 32. Fantasie mit Variationen über „Yankee doodle“ f Pfte. (F) Op. 33. Elegie f. Pfte. (Es). 80 kr.

STRUHT, A. Op. 113. Trois Morceaux de Salon caractéristiques et élégants p. Piano. Nr. 1. La Mariée 54 kr. Nr. 2. En Solitude 54 kr. Nr. 3. Mon bon Ange 54 kr. Op. 119. Beethoven-Album. Eine Reihe melodischer Stücke aus dessen Meisterwerken, besonders zum Unterricht für Pianoforte bearbeitet (mit Vorrede). In zwei Heften à 2 fl. 10 kr.

TAUSIG, CHARLES. Nouvelles Soirées de Vienne p. Piano. Valses-Caprices d'après Jean Strauss. Livr. 1. Nachtfalter 1 fl. Livr. 2. Man lebt nur einmal 1 fl. Livr. 3. Wahlstimmen 1 fl.

URBAN, JOH. Drei Charakterstücke f. Pfte. (Ein Ständchen im Haine. Die Bespreehung beim rieselnden Bache. Traum am Meere.) 1 fl.

Der Unterzeichnete empfiehlt sein reichhaltiges Lager von classischen Werken und den neuesten Erscheinungen der Musik-Literatur. — Aufträge hierauf, als auch auf Noten-Stich und Druck und auf Instrumenten-Ankäufe, werden prompt und billigst besorgt.

Wien, im October 1863.

Carl Haslinger qm. Tobias.
k. k. Hof- u. pr. Kunst- u. Musikalienhändler,
Graben Nr. 10.

Neue wohlfeile Original-Ausgaben.

L. van Beethoven's Clavier-Sonaten. 30 zweihändige Sonaten enthaltend, complet fl. 18. Cartonirt in 2 Bänden fl. 20. Einzelne Sonaten, je nach Verhältniss des Umfangs à 45, 54, 60, 75, 80, 90 kr. 1 fl., 1 fl. 15 kr., 1 fl. 30 kr.

Franz Schubert's Schwanengesang. Für eine Singstimme m. Pftebegltg. Dichtungen v. Rellstab, Heine u. A. (Deutsch u. franz. Text). Complet cartonirt 3 fl. 15 kr. In 2 Abtheilungen broch. à 1 fl. 50 kr. In 14 einzelnen Nummern à 15, 25, 30, 40 kr.

Franz Schubert's Winterreise. Für eine Singstimme m. Pftebegltg. Dichtungen von Wilh. Müller. (Deutsch u. franz. Text). Complet cartonirt 4 fl. 20 kr. In 2 Abtheilungen broch. à 2 fl. In 24 einzelnen Nummern à 15, 25, 30, 40 kr.

Unter der Presse:

Herbeck, J. (k. k. Viee-Hof Kapellmeister ete.) Op. 9. Zweites Quartett (F) für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Carl Haslinger pm. Tobias,
k. k, Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler,
Graben Nr. 10.

Musikalien

im Verlage der k. k. Hof-, Kunst- u. Musikalienhandlung

C. A. Spina in Wien.

DREYSCHOCK, ALEX., Op. 128 Poëme romantique p. Piano . . . . . fl. 1. 5
— Op. 131. Nr. 1. Wiegenlied für Piano . . „ —.54
— „ „ 2. Scherzo für Piano . . . „ —.81
— „ „ 3. Frühlingslied für Piano . „ —.81
— Cadenz zu L. van Beethovens Concert in C-Moll . . . . . „ —.54

THALBERG, S., Op. 70. Serie 4. L'art du chant appliqué au Piano. Compl. . . . . „ 3.—
Einzeln: Nr. 1. Bellini, Castadiva . „ —.95
„ Nr. 2. Mozart, Mon coeur soupire . . . . . „ —.81
„ Nr. 3. Weber, Quatuor de Euryanthe . . . . . „ 1. 5
„ Nr. 4. Air gallois, David sur le rocher blanc . . . . . „ —.81
„ Nr. 5. Haydn, Chanson et Choeur des Saisons . . . . . „ —.81

THALBERG S. Einzeln: Nr. 6. Chanson napolitaine, „Fenesta vascia“ . . fl. —.95
— Op. 79. Trois Mélodies de Fr. Schubert transcrites, compl. . . . . „ 1.32

SCHUBERT, FRANZ., Op. 51. Trois Marches militaires, arr. pour 2 Piano 8 mains par C. J. Brunner . . . . . „ 1.86
— Op. 40. Six grands marches et Trios, arr. p. Piano à 2 mains par Louis Köhler Ch. 1. 2. à . . . . . „ 1.32
— Op. 105. Nr. 5. Altschottische Ballade für 1 Singst. mit Piano . . . . . „ —.27
— Op. 25. Müllerlieder für Bariton, wie selbe von Hrn. Julius Stockhausen gesungen werden. Nr. 1—20 compl. **Netto** „ 2.40

LICKL, C. J., theor.-pract. Anleitung zur Kenntniss in Behandlung der Physharmonika und des Harmoniums, neue mit erläuternden Beispielen und fortschreitenden Uebungen versehene Ausgabe . . . . . „ 2.64
Sammlung von Ouvertureu für Physharmonika oder Harmonium und Piano zu 4 Händen, Nr. 1. Mozart, Don Juan . . . . . „ 1.60

Im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs von **Gustav Jägermayer & Comp.** in **Wien** ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Phantasiebilder zu Tonstücken

von

Gabriel Max,

nach den Original-Aquarellen photographirt von

Gustav Jägermayer in Wien.

Motto der Phantasiebilder:

Was sind Gedanken wohl? Besuche von Dämonen,
Von Geistern, wie sie über Gräbern wohnen;
Ein graues und gestaltloses Gewühl,
Ein weiter Spuk, ein tolles Schattenspiel.

Josef Bayer

Lichtstrahlen und Schallwellen, beide durch den Spiegel der Seele dem Griffel des Künstlers dienstbar gemacht, aus verklungenen Melodien ein bildliches Echo gebend, so treten diese wunderbar ergreifenden, ernsten, ja düsteren Kompositionen mit ihren Notencommentaren vor den Freund und Verehrer klassischer Musik und Kunst.

Mögen sie in der unbefriedigten photographischen Nachbildung eine Lücke in der Kunst alter und neuer Zeit ausfüllen, welche bisher den Vorstellungen von Tönen durch Bilder einer regen Phantasie noch keinen Raum gegönnt und mehr nur die Text-Illustration des leichter darzustellenden Volksliedes gepflegt hat.

Index der unter den Phantasiebildern mitphotographirten Notencommentare:

Titelblatt: Liszt, Illustrations du prophète Nr. 3.

1. **Beethoven**, Sonate (Cis-moll), oeuvre 27.
2. **Beethoven**, grande Sonate (B-dur).
3. **Mendelssohn-Bartholdy**, Lieder ohne Worte, Heft III., Nr. 5.
4. **Leopold v. Mayer**, Russische Originallieder Nr. 3.
5. **Schumann**, Klavierstücke für die Jugend op. 65, Winterszeit.
6. **Mendelssohn-Bartholdy**, Lieder ohne Worte, 6. Heft.
7. **Die schönsten Augen**, Lied von **Stigelli**, pour Piano par Ch. Voss, op. 150, Nr. III.
8. **Choralgesang** aus dem 14. Jahrhundert.
9. **Christus**, Oratorium von Mendelssohn Bartholdy, op. 97.
10. **Grande Sonate** (F-moll) par **Beethoven**.
11. **Beethoven**, Sonate (C-dur), oeuvre 14.
12. **Sonate pathétique** (C-moll) par **Beethoven**.

Gr. Quer-Fol. Preis 30 fl. = 20 Rth., einzeln pr. Blatt 2 fl. 50 kr. = 1 Rth. 20 Ngr.

Theater-Dekorationen

von

Moriz Lehmann,

k. k. Hoftheater-Dekorationsmaler in Wien.

Nach den Original-Farbenskizzen photographirt von

Gustav Jägermayer.

Serie I—III. 30 fl. = 20 Thlr.

Inhalt. 1. Aeußerer Schauplatz des Baron Dietrichschen Haustheaters. 2. Dachstübchen. 3. „Freischütz." Akt I. Szene 2. 4. Der Christmarkt. 5. Die Gemälde-Galerie. 6. Saal. 7. Vorhang in Fächerform. 8. Schlafgemach in Lohengrin. 9. Garten-Saal. 10. Saal in Rococo-Styl. 11. Richard III. 12. Parodie von „Lohengrin". 13. Stadt-Dekoration zur Pantomime die „Zauberpillen". 14. Die Wolfsschlucht. 15. Schluß-Dekoration zum „Freischütz". 16. „König Topas." Akt I. 17. Modernes Zimmer. 18. Landschaft. 19. Wartburgsaal aus „Tannhäuser". 20. Die Zauberzeige. 21. Schillers Glocke, die Werkstätte. 22. Saal aus Königin „Topas". 23. Kategorischer Imperativ. (Rococo-Salon.) 24. Salon. (Bürgerlich und romantisch.) 25. Altdeutsche Stadt. 26. Garten-Salon aus „Der Herr Graf". 27. Agathen-Zimmer aus „Freischütz". 28. Vorderecourtine des Brünner Stadttheaters. 29. Gartensalon. 30. Wolfsschlucht aus „Freischütz" (das wilde Heer).

à Blatt 1 fl. = 20 Ngr.

☛ **Diese einzige Sammlung Dekorationen der neuesten Zeit von nahezu europäischem Rufe ist gewiß allen resp. Bühnen-Direktionen ein schätzenswerthes Material und allen Dekorationsmalern ein unentbehrlicher Beitrag zur artistischen und technischen Ausführung ihrer Werke.**

Neue Musikalien

im Verlage von H. Ludewig,

Plankengasse Nr. 1063 (neu Nr. 4).

METZGER, J. C., Op. 83. Das deutsche Lied von Kalliwoda. Für Pianoforte übertragen. Pr. 45 kr.
RICHARDS, B. Op. 67. Nr. 1. En absence. Nocturne p. Pfte. Pr. 54 kr.
— Sibylle. Romance p. Piano. Pr. 54 kr.
— Come nel ciel s'adora. Romance célèbre chantée par Giuglini, transcrite p. Piano. Pr. 54 kr.

Die Musikalien-Leihanstalt

von H. Ludewig.

Innere Stadt, Plankengasse Nr. 1063 (neu Nr. 4.)

wird fortwährend mit den neuesten interessanten Erscheinungen vermehrt.

Die Abonnements-Bedingungen sind: a) Ohne Prämie für 1 Jahr 10 fl. 50 kr., für ein halbes Jahr 6 fl. 30 kr., für ein Vierteljahr 3 fl. 70 kr. für 1 Monat 1 fl. 40 kr. b) Mit Prämie für 1 Jahr 15 fl. und für ein halbes Jahr 8 fl., mit dem Rechte, bei Ersterem Musikalien im Betrage von 10 fl. und bei Letzterem im Betrage von 5 fl. nach eigener Auswahl gratis zu entnehmen. Die Einlage bei beiden Abonnements ist 4 fl.

☛ **Sämmtliche Musikalien** sind **in ganz neuen Exemplaren** angeschafft worden und können daher in jedem Salon verwendet werden. Die 1. **Abtheilung** des **Katalogs** enthaltend: **Klavier-Musik** in 10,000 Nummern, ist unter der Presse.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 42. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 17. Oktober 1863.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir von 1763—1863. — Studie über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks. (Fortsetzung.) — Theaterbericht aus Hannover. — Münchner Musikbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir), Operntheater („Die Musketiere der Königin"), Carltheater („Die Pagen von Versailles"), An der Wien („Die Zehner-Jäger"), Josefstadt („5000 Gulden"). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Braunschweig, Brünn, Olmütz, Stuttgart). — Kleine Chronik — Lokales.

Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir von 1763 bis 1863.

Unsicher schwankt das Urtheil jener Menge, die ein Theaterpublikum bildet, zwischen übertriebenem Lobe und ungerechtem Tadel. Bald scheint diesem nur das der Beachtung werth, was unmittelbar unter seinen Augen entstanden ist, was es mit selbsteigener huldvoller Zärtlichkeit hätscheln kann, bis es ihm hochmüthig über den Kopf wächst; bald legt sich der Glorienschein der Jugend-Erinnerung auf Alles, was vergangen ist, und spiegelt der gefällig aufnehmenden Phantasie Epochen vor, wo die Bäume wirklich so vermessen waren, in den Himmel zu wachsen und zaubervoll berauschende Frucht zu tragen. Namen und Daten sind nun allerdings nur trockene Schemen, die für sich allein zur Bildung eines Urtheils nicht genügen; indessen vermögen sie doch, nebst dem statistisch-kulturhistorischen Interesse, das sie gewähren, manchen Anhaltspunkt zur Richtigstellung des Urtheils darzubieten, manches mit Unrecht Vergessene wieder zu verdienter Erinnerung zu bringen, manche Ueberschätzung des Vergangenen auf ein richtigeres Maß zurückzuführen und über die Thätigkeit verschiedener Zeiten einen vergleichenden Ueberblick zu geben.

In den nachfolgenden Aufzeichnungen der Novitäten je eines Theaterjahres eines jeden Dezenniums werden die Leser manchen interessanten Daten begegnen und zu mancher Vergleichung aufgefordert werden. Der jeweilige Zustand der dramatischen Literatur, der Schauspielkunst, der allgemeinen Bildung und der speziellen Geschmacksrichtung stellt sich an den Titeln der Stücke und den Namen ihrer Verfasser hinlänglich dar.

1763—1764.

Es ist die Wiegenzeit des deutschen Schauspiels an der Burg. Das regelmäßige Drama kämpft mit der Stegreif-Komödie. Siegverheißend dem Gedeihen der besseren Richtung taucht der Name Lessing auf, dessen „Miß Sara Sampson" vor gerade hundert Jahren hier zur ersten Darstellung kam. — Aufgeführt wurden während jenes Theaterjahrs:

„Der betrogene Betrüger" a. d. Spanischen.

„Die stumme Schönheit", L. in 2 A. v. Schlegel; wiederholt in den J. 1776, 1777, 1782.

„Der Mißtrauische", n. Cronegk, v. Stefanie d. ä.

„Demetrius", n. Metastasio, v. Weiskern.

„Die Brüder" oder „Die Schule der Väter", n. Romanus, v. Stefanie d. ä.

„Themistokles", übersetzt von Baron Funken.

„Banise" v. Grimm.

„Die Schottländerin", L. in 5 A. v. Voltaire.

„Polyeukt", Tr. in 5 A. v. Corneille.

„Demokrit", L. in 5 A. v. Regnard.

„Miß Sara und Sir Sampson", Trauerspiel in 5 A., nach Lessing, v. Huber; zum ersten

Male aufgeführt am 1. Oktober 1763, wiederaufgenommen 1777 und 1782. (Sara: Mad Saceo, Marwood: Mad. Weidner, Mad. Rousseul, Mellefont: Hr. Lange.)

„Der poetische Dorfjunker", L. in 5 A., n. d. Franz. des Destouches, v. Mad. Gottsched; wiederaufgenommen 1776, 1779 und 1791.

„Semiramis", Tr. in 5 A. n. Voltaire, v. Löwe.

„Die schlaue Wittwe", v. Goldoni.

„Samson", nachgeahmt v. Weiskern.

„Pamela als Mädchen", L. in 3 A. n. Goldoni v. Weißkern; wiederaufgenommen 1776 und 1779.

„Das befreite Venedig", Sch. in 5 A n. d. Englischen, wiederholt in den J. 1777 und 1778.

„Pamela als Frau", n. Goldoni, v. Landes.

„Die bürgerliche Dame", v. Hafner.

„Die Feinde des Brod's, das sie essen" v. Chiari.

„Olynt und Sofronia", n. Cronegk, v. Roßmann.

„Der Kavalier von gutem Geschmack", nach Goldoni.

„Die verliebten Philosophen" n. d. Französischen.

„Der strupirte Prinzipal", n. d. Französischen.

„Der Weiberfeind", nach Lessing, v. Stefanie d. ä.

„Der sehende Blinde" v. le Grand, wiederholt 1776, 1777, 1778 und 1783.

„Die kluge Edelfrau" n. Goldoni.

„Etwas zu lachen im Fasching", v. Hafner.

„Xerxes der Friedsame", v. einem Ungenannten.

„Genie", n. d. Franz. v. Mad. Gottsched.

„Die tugendhafte Ehefrau" n. Goldoni.

„Pamela als Mutter", n. Chsari, v. Rieger; wiederholt 1777.

„Die Verwechslung" n. d. Franz. v. Landes.

„Der eifersüchtige Molière" v. Chiari.

Eine Reihe von 34 Stücken, worunter kaum ein Drittheil Originalwerke.

Nachdem in den folgenden Jahren noch ziemliches Durcheinander im Repertoir geherrscht, beispielsweise im selben Jahre als Novitäten die Voltaire'sche „Zaire" und Hafner's „Evakathel und Schmuhi" aufgeführt worden, beginnt mit dem Ende der sechziger Jahre allmählich eine Bereicherung des Repertoirs mit bedeutungsvolleren Werken, demnach ein immer entschiedenerer Läuterungsprozeß. „Minna von Barnhelm", Beaumarchais' „Eugenie", „Richard III." (bearbeitet von Weisse), „Emilia Galotti", „Romeo und Julie" (bearbeitet v. Weisse), „Macbeth" (bearbeitet von Stefanie), „Hamlet", und viele Stücke von Ayrenhoff, Schlegel, Cronegk, Stefanie, Weidmann u. A., nebst den besseren Uebersetzungen, geben dem Repertoir einen sicheren Halt. Es folgt nun das Theaterjahr:

1773—1774.

„Der Deserteur aus Kindesliebe", L. in 3 A. v. Stefanie d. j. (bis 1804 am Repertoir geblieben).

„Der Schwätzer", L. in 5 A. v. Weidmann.

„Der betrogene Vormund", n. d. Französischen.

„Die Gunst der Fürsten", Tr. in 5 A. nach Banks, v. Schmidt, 1802 unter dem Titel: „Essex", 1823 neu bearbeitet von Collin, noch 1846 wiederaufgenommen.

„Frau Mariandel", v. Stefanie d. j.

„Zwo Königinnen", Tr.

„Fanny", Sch. v. Dlle. Teutscher.

„Der Großmüthige", L. v. Weidmann.

„Die Post", L.

„Der Gefühlvolle", L. v. Weidmann.

„Die Liebe für den König" v. Stefanie d. j.

„Das große Loos", L.

„Die vernünftige Frau", L.

„Der Eigensinnige" v. Stefanie d. j.

„Der redliche Bauer und großmüthige Jude", L.

„Thamas", Tr. v. Baron Gebler.

„Der Triumph der Freundschaft" n. d. Franz.

„Der Stolze", L. in 5 A. v. Weidmann.

„Der Teufel steckt in ihm".

„Der Witwer", L. in 1 Akt n. d. Franz.

„Der Eifersüchtige, der es nicht sein will", L. in 3 A.

„Der Ehrgeizige", L. von Weidmann.

„Die Feuersbrunst", L. in 3 A. v. Großmann.

„Der Spieler" v. Regnard.

„Die Unbekannte" n. d. Englischen.

Zunächst erscheinen bereits auch jetzt noch bekannte Stücke von Molière, Marivaux, Beaumarchais, von Cumberland und Sheridan, „Der Essighändler" von Mercier, „Der Schneider und sein Sohn", nebst vielen verschollenen von Stefanie, Brandes, Weidmann, Gotter, Babo. „Erwin und Elmire" von Goethe

taucht 1776 auf und wird 1794 wieder gegeben, „Graf Waltron“ ist damals neu, ein Trauerspiel „Montrose und Surrey“ wird aufgeführt, und 1780 bezeichnet Schröder's Bearbeitung des „König Lear“ (Titelrolle: Brockmann und Schröder) einen denkwürdigen Abschnitt. Auch andere Schröder'sche Bearbeitungen und Originale tauchen auf, 1781 gibt man eine anonyme „Agnes Bernauer“, 1782 „Philotas“ von Lessing, daßselbe Jahr Schröder's „Glück bessert Thorheit“, welches noch 1850 am Repertoir stand, desgleichen die bekannte „Lästerschule“, desgleichen „Heinrich der Vierte“ von Schröder nach Shakespeare, und eine Bearbeitung von „Imogen“.

1783—1784.

„Alzire“, Tr. in 5 A. nach Voltaire, von Gotter.

„Friederike von Rosenheim“, Sch. in 5 A.

„Amalie“, L. in 5 A. v. Weisse.

„Der Ring“, L. in 5 A. v. Schröder. Noch vor wenig Jahren auf dem Repertoir. Den Klingsberg spielte zuerst Brockmann, 1807 Opitz als Gast, 1811 Roose, 1819 Koberwein, 1829 Korn, der ihn bis zu seinem Abgang 1850 behielt, worauf Fichtner die Rolle übernahm.

„Adelheid von Salisbury“, Tr. in 3 A. v. Schröder.

„Die Komödie“, L. in 1 A.

„Gerechtigkeit und Rache“, Sch. in 5 A. v. Brömel.

„Adelheid von Ungarn“, Tr. in 5 A. n. Dorat, v. Temlich.

„Die Neugierige“, L. in 4 A. v. Müller.

„Das vermeinte Kammermädchen“, L. in 3 A. n. d. Franz. v. Stefanie d. j.

„Kleopatra und Antonius“, Tr. in 5 A. v. Ayrenhoff.

„Die unglückliche Heirath“, Tr. in 3 A.

„Die Freimaurer“, L. in 3 A.

„Die reiche Freierin“, L. in 5 A. v. Stefanie d. j.

„Hannibal von Donnerberg“, L. in 5 A. v. Stefanie d. j.

„Christel und Gretchen“, L. in 3 A. v. Friedl.

„Maria Stuart“, Tr. in 5 A. v. Spieß. Maria: Mad. Sacco, Elisabeth: Mad. Rousseul, Norfolk: Hr. Brockmann. Wiederholt 1790.

„Stille Wasser sind betrüglich“, L. in 4 A. n. d. Engl. v. Schröder. Vor Kurzem noch auf dem Repertoir. Den Wiburg spielten (ohne zahlreiche Gäste zu nennen) Schröder, 1785 Brockmann, 1795 Klingemann, 1805 Roose, 1816 Wothe, 1819 Korn, 1826 Löwe, 1850 Wagner.

„Die philosophirende Dame“, L. in 5 A. n. Gozzi, v. Schletter.

„Wenn Sie böse sein könnten, thäten Sie es“, L. in 3 A. n. d. Franz

„Die Badekur“, L. in 2 A. v. Jünger.

„Der vernünftige Narr“, L. in 1 A. n. d. Franz. v. Schröder.

„Christoph Ehrlich“, L. in 1 A. n. d. Franz. v. Stefanie d. j.

„Irrthum in allen Ecken“, L. in 5 A. n. d. Engl. v. Schröder.

„Verbrechen aus Ehrsucht“, Familiengemälde in 5 A. v. Iffland. Das erste Stück dieses Autors, das im Burgtheater erschien. Es erhielt sich daselbst volle fünfzig Jahre, 1784 – 1834.

(Fortsetzung folgt.)

Studie

über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks.

Von **Karl Gräbener.**

(Fortsetzung.)

Die Einen begnügen sich den Inhalt ganz hinwegzudisputiren, verfahren also einfach negativ; die Andern thun dasßelbe, aber mit dem Schein positiven Vorgehens, indem sie den Inhalt der Kunstwerke, wenigstens gewisser Kunstgattungen, mit deren Form gradaus identifiziren; Dritte endlich nehmen ein Mystisches im Kunstwerk an, das sie an einen Namen knüpfen, der entweder wieder auf eine bloße Abstraktion hinausläuft oder auf einer Verwechslung der Sache selbst mit ihrer Wirkung beruht. Auch diese Wege wollen wir nicht säumen zu beschleichen.

Die Läugner jeglichen Inhalts betreffend, so hülfe es nichts, denselben entgegenzuhalten, daß, wie unser Wissen von Gottes Existenz sich weder auf ein Greifen noch Begreifen gründe, sondern lediglich auf ein Fühlen und inneres Schauen, das seinen Ursprung in dem Anschauen des ganzen Makrokosmos hat: so auch das Bewußtsein vom Dasein eines Inhalts beim wirklichen

*

Kunstwerke ein solches inneres Schauen sei, so daß wir mit Exaktheit die äußere Form vom ersten im Begriff zu scheiden wissen; ja eine Form, entblößt von solchem Inhalt, nicht leicht vermengen mit der Inhalt-erfüllten Form. So sagen wir z. B. von diesem Musikstücke mit bewußter Bestimmtheit aus: es berge bei schöner Form mehr Inhalt, als bei minder schöner jenes. Es hülfe nichts, sage ich, denn jene würden uns kurz mit dem Einwand entgegentreten, daß Glauben kein Wissen sei. Wir aber antworten vor der Hand nicht minder kurz, daß das Nichtwissen von einem Gegenstand noch nicht dessen Nichtexistenz beweise, und daß das, was ich nicht sehe oder mit den Händen greifen kann, nur für meine Augen, meine äußere Empfindung nicht existire. Positiveres müssen wir weiterer Untersuchung vorbehalten.

Von den Vorigen blos dem Scheine nach verschieden verfahren Die, welche, statt den Inhalt geradeaus zu läugnen, also auch in ihren Untersuchungen über Kunst und Kunstwerk dies Wort als ein Bedeutunghabendes zu meiden, dasselbe vielmehr vor wie nach gebrauchen, aber dermaßen mit dem Worte „Form“ vermengen, daß sie das eine für das andre setzen. Ein Kunstwerk, sagen sie, hat zum Inhalt geradezu sich selbst, d. h. das Sichtbare oder Hörbare, wie es unseren Augen oder Ohren äußerlich an ihm sich offenbart. So sei der Inhalt des architektonischen oder plastischen Gebildes: dessen ganze äußere Gestalt, wie ihn die mechanische Arbeit des Künstlers, folgend seiner innerlich gestaltenden Phantasie, aus dem rohen Material herausgehaut hat. So der Inhalt des Landschaftlichen oder Musikstücks die Summe so und so gruppirter Bäume, Berggipfel, Quellen u. s. w., die Summe so und so einander folgender, mit einander verschlungener rhythmisirter Töne, Tonreihen, Stimmfäden, Harmonien. Wir brauchen auf die vollkommene Müssigkeit, ja Verkehrtheit der Anwendung des Wortes „Inhalt“ bei solcher Identifizirung mit der äußern Form des Knnstwerks nicht erst aufmerksam zu machen, sondern dürfen uns begnügen, auf unsere obige Definition des „Inhalts“ im Gegensatz zur „Form“ einfach zurückzuweisen.

Wir wissen in der That nicht, zu welcher der beiden vorigen Klassen mit speziellem und ausschließlichem Bezug auf die Tonkunst Hanslick sich bekennt, wenn er bald sagt: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“; bald: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst. Wir erinnern an die Baukunst und den Tanz, die uns gleichfalls schöne Verhältnisse ohne bestimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun die Wirkung eines Tonstücks Jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen, denn die Musik spricht nicht blos durch Töne, sie spricht auch nur Töne“; endlich: „Bei der Tonkunst gibt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb dem Inhalt“ — Sätze, die er folgendermaßen zu begründen sucht. „Die Frage nach dem „Was“ des musikalischen Inhalts müßte sich nothwendig in Worten beantworten lassen, wenn das Musikstück wirklich einen Inhalt (einen Gegenstand) hätte“. Und weiterhin: „Daraus, daß der Tondichter gezwungen ist, in Tönen zu dichten, folgt ja schon die Inhaltlosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können“. Ich würde mich bescheiden, dem Allen gegenüber nur meine Zweifel auszusprechen in Bezug auf die wiederholte Gleichsetzung der Begriffe „Gegenstand“ und „Inhalt“. „Inhalt“ und „Form“; auf die Widersprüche, die hervorgehen aus dem Läugnen bald des Inhalts überhaupt, bald des bestimmten Inhalts, bald des begrifflichen Inhalts, und in Anlehung des letzteren nur fragen: Warum muß denn und soll der Inhalt der Tonkunst durchaus eben ein „begrifflicher“ sein? und wie folgt aus dem Fehlen dieses, des begrifflichen Inhalts, bei den Kunstwerken irgend welcher Kunstgattung überall deren „Inhaltlosigkeit“? Indessen Hanslick sucht und scheint an anderer Stelle, was er meint, sich und uns klarer machen zu wollen, indem er sagt: „Jede Kunst hat zum Ziel, eine in der Phantasie des Künstlers lebendig gewordene Idee zur äußern Erscheinung zu bringen. Dies Ideelle in der Musik ist ein Tonliches“. Aber — fragen wir — ist denn das Tonliche nicht just am Tonstück wieder das Reale? heißt nicht der letzte Satz mit andern Worten: „Das Ideelle in der Musik ist zugleich sein Reales?“ oder: „Der Komponist stellt uns durch Tonformen einen tonlichen Inhalt dar?“ Macht nicht der sonst so scharf distinguirende Verfasser hier nur einen Gedankenzirkel? und sind wir um ein Jota weiter, als wir früher waren?

Dem gegenüber setzen denn endlich einige Wenige als „Inhalt“ ein geistiges Etwas, das sie „Kraft“ nennen, die Kraft nämlich, welche dem Kunstwerk innewohnt, und die auf uns, die Beschauer oder Hörer, mehr oder weniger Wirkung übt. Die größere oder mindere Gewalt dieser Wirkung ist dann der Maßstab

bedeutenderen oder weniger bedeutenden Inhalts. Es klingt dies Wort nach allen obigen mehr oder minder unglücklichen Versuchen, das Wesen des Inhalts zu fassen, wenn auch mystisch, doch so gewichtig und wirklich Positives aussagend, daß wir leicht versucht sein könnten — und das der Grund, warum wir es zuletzt beleuchten — es zu adoptiren. Einerseits ist diese „Kraft“ im Kunstwerk selbst gedacht und nur in diesem; ein der Form desselben begrifflich Entgegengesetztes und doch mit letzterer so verbunden, daß es lediglich vermöge dieser zu wirken vermag. Sie ist ferner geistiger Natur, denn nur ein Geistiges vermag dem Geist zu imponiren; individuell, weil eben nur in diesem ganz bestimmten Kunstwerk. So scheint dieser Begriff allen unseren Merkmalen von dem geforderten „Inhalt“ vollkommen zu entsprechen. Dennoch können wir uns an demselben nicht genügen lassen. Entweder nämlich es findet hier ein bloßer Tausch der Namen statt. Wie Schopenhauer dem Pantheisten seinen „All-Gott“ nimmt und dafür den „Willen“ setzt als Weltseele, damit aber im Grunde weiter nichts thut, als statt des alten Namens einen neuen geben, bei dem wir, wie bei jenem, schließlich immer an einen letzten unlösbaren Knotenpunkt gelangen, vor dem wir fragend stehen bleiben, — so ist's hier. Es sagt auf unsere Frage: „was ist des Kunstwerks Inhalt?“ die Antwort: „es ist gleich der individuellen Kraft, wodurch das Kunstwerk wirkt“ — eigentlich nichts weiter als: „Inhalt ist = Inhalt. Oder, nehm' ich wirklich aus der Antwort das einzige Positive heraus, und erkläre jene Kraft als das aus dem Kunstwerk Ausströmende, Einfluß-Uebende, Eindruck-Machende: so begeh' ich wieder nur eine Verwechslung der „Wirkung“ eines Dinges mit dem Dinge selbst. Wie wenn ich sagen wollte: Der Kern, das Wesen der Sonne ist ihre Eigenschaft, den wärmefähigen Körpern diese Wärme zu entlocken, oder den Aether in jene Schwingungen zu versetzen, die das gereizte Auge als Licht empfindet.

(Schluß folgt.)

Theaterbericht aus Hannover.

„Die Katakomben“, Oper von Hartmann und Hiller. — Rissel's „Perseus von Mazedonien“. — Engagements.

⊙ — Die Hoffnungen, welche das Repertoir am Ende der vorigen Saison auch für die neue rege machte, haben sich in schöner Weise erfüllt. Seit Wiedereröffnung der Bühne, d. h. seit ungefähr sechs Wochen bis jetzt, haben wir alle Ursache zufrieden zu sein: das Repertoir war trefflich und dabei so geschickt mit Rücksicht auf die vorhandenen Kräfte ausgewählt, daß die beiden bedeutenden Lücken, welche der Abgang des Frl. Weis im Personal der Oper und des Hrn. v. Lehmann in dem des Lustspiels zurückgelassen hat, dem Publikum bisher kaum fühlbar geworden sind. Lange wird das freilich so nicht mehr gehen und die Verwaltung wird den Eifer, den sie allerdings entwickelt hat, um Ersatz zu finden, verdoppeln müssen; aber jedenfalls lassen ihre bisherigen Leistungen darauf schließen, daß es ihr um mehr als blos augenblickliche Aushilfe zu thun sein wird. Von den zahlreichen Aufführungen klassischer Opern und Schauspiele, soweit sie von uns schon früher besprochen worden, dürfen wir hier wohl absehen, dagegen haben wir zweier umfangreicher Novitäten, mit denen das Repertoir uns beschenkt hat, als von allgemeinem Interesse etwas ausführlicher zu gedenken. Die eine derselben ist Ferdinand Hiller's dreiaktige Oper „Die Katakomben“, mit Text von Moritz Hartmann.

Mit der Kunst, Operntexte zu schreiben, hat es bekanntlich seine eigenthümliche Bewandtniß. Ein gewisser musikalischer Instinkt will da oft weit mehr bedeuten, als dichterische Schöpferkraft. Hartmann's Libretto erhebt sich in Tendenz und Sprache weit über das Niveau der gewöhnlichen Textbücher. Der christliche Sklave einer edlen Römerin wird von dieser geliebt, weist aber ihre Liebe zurück und opfert sich und seine Brüder der Rache der Verschmähten. Die Handlung illustrirt uns auf diese Weise die geschichtliche Erscheinung, wie das Christenthum durch die Entsagungskraft seiner ersten Bekenner den Sieg gewinnt über die verdorbene Sinnenwelt des Heidenthums. Die Wahl dieses Stoffes zeigt unstreitig den Dichter als kundigen Geschichtsphilosophen; aber für eine Oper will uns der Stoff schon aus dem einzigen Grunde nicht besonders gefallen, weil ein Held der Entsagung keine Figur für diese Gattung musikalischer Schöpfungen ist. Die Oper bedarf der Sinnlichkeit und der Leidenschaft, wie die Blume des Lichts. Aber auch die Heldin stellt sich uns dar als vom Genuß übersättigt, ihr Herz ist öde und lebensmüde. Dieser Grundanlage des Textes entsprechend ist die Ausführung. Die Sprache ist edel und schwungvoll und das Ganze liest sich gut, aber während der Dichter dem Komponisten möglichst weiten Raum zum Ausdruck von Stimmungen und Leidenschaften geben muß, wenn derselbe seiner eigentlichen Aufgabe soll

gerecht werden können, zeigt sich M. Hartmann ganz hauptsächlich auf das Theatralisch-Gedankliche gerichtet. Die Stimmungen, welche er zeichnet, sind stets von Reflexionen angehaucht; es fehlt die Einfachheit, Breite und Kürze der Striche. Freilich, indem wir so urtheilen über den Text, haben wir die Grundprinzipien der Komposition eines Mozart, Weber u. s. w. im Auge; Ferdinand Hiller mußte ihn dem ganzen Wesen seines Talentes nach wie für sich geschaffen finden. Hiller ist kein ursprünglich schöpferischer Genius; geschlossene Melodien, wie sich in ihnen die Kraft der Erfindung bekundet, fließen ihm nur äußerst spärlich zu; die Kunst musikalisch zu individualisiren ist ihm so gut wie fremd; dagegen ist er Meister in Allem, was die Musik so zu sagen als Mittel der Illustration angeht; seine Kenntniß der Instrumente, sein Ohr für Harmonie ist bewunderungswürdig; keine Region ist ihm zu hoch, daß er an Adel des Ausdrucks hinter ihr zurückbliebe, vielmehr steigt er nie von einer gewissen idealen Höhe herab, um nicht trivial zu werden. Das Oratorium ist ihm deshalb auch bekanntlich das liebste und günstigste Feld: die Anforderungen des dargebotenen Styles treffen mit den Neigungen des Künstlers innig zusammen. Wie es aber mit dem Gefallen des Publikums an jener Gattung bestellt sein mag: an eine Oper macht man andere Ansprüche; da verlangt man, ganz abgesehen von dem melodischen Element, Wechsel der Stimmung als etwas sehr Wesentliches; eine stets gleichartige gemüthliche Aufspannung des Hörers, wie sie die Hillersche Oper erheischt, kann da nur ermüden. Die Aufnahme des Werkes war denn auch, obgleich der Aufführung großes Lob gebührte, eine sehr laue. Die verdiente Auszeichnung der Darsteller mochte zugleich als ein Tribut der Achtung von Seite des Publikums für die in ihrer Art seltene Arbeit des Komponisten betrachtet werden; jene warme Theilnahme, welche die Lebenskraft einer musikalischen Schöpfung verbürgt, hat die Oper nicht gefunden. Noch ist sie nicht zu einer zweiten Aufführung gelangt. Die Besetzung der Partien angehend, so war besonders die des Sklaven Lucius durch Hrn. Riemann und die der Lavinia durch Fr. Caggiati trefflich vertreten; doch durften auch Hr. Zottmayr (Claudius), Frl. Ubrich (Clythia), Hr. Beese (Timotheus) volle Anerkennung fordern. Chor und Orchester leisteten Vorzügliches.

Die andere der Novitäten, deren wir erwähnten, gehört dem Gebiete des Schauspiels an; es ist „Perseus von Mazedonien“ von Franz Riffel. Das Stück hat unstreitig tüchtige Seiten. Der Dichter hat seinen Stoff mit ungewöhnlichem Sinn für dramatische Wirkung, mit viel Bühnengeschick und unleugbarer Kombinationsgabe verarbeitet. Man darf ihm daher nachrühmen, daß er für das inhaltreiche Stück Geschichte, das er behandelt, bei dem Zuschauer wirkliches Interesse zu erregen weiß, und das ist schon ein bedeutender Erfolg, doppelt Angesichts eines zeitlich so entlegenen Stoffs. Freilich haben wir auf der anderen Seite auch erhebliche Mängel zu betonen. Die Anlage des Ganzen betreffend, so hat der Dichter sich dadurch eine unüberwindliche Schwierigkeit aufgethürmt, daß er einerseits dem äußern Gange der geschichtlichen Ereignisse im Wesentlichen treu bleiben und doch zugleich den Perseus zu einem tragischen Helden in der künstlerischen Bedeutung des Wortes machen wollte, was derselbe in Wahrheit doch nicht ist. Die Art nun, wie der Dichter ihn durch die zusammenwirkenden Leidenschaften der Eifersucht und des Patriotismus zum Brudermord getrieben werden läßt, ist freilich sehr gut gedacht; der dritte Akt mit dem Höhepunkt der Entwicklung hat wirklich eine ergreifende Gewalt; aber der vierte und fünfte Akt heben dann die bis dahin erzielte Wirkung wieder auf: da tritt uns ein unbesonnener Tyrann und zwar von einer sehr unantiken, kirchlich-christlichen Lebensanschauung entgegen, der gar kein Interesse mehr beanspruchen kann. Daß der Dichter diesen Mißgriff in der Anlage machte, liegt übrigens wohl tief in seiner Natur begründet. Riffel besitzt im Kombiniren drastisch wirksamer Momente unleugbar hervorragendes Geschick, auch ist im Geiste die Anlage seiner Charaktere auf das Ergebniß der Handlung sehr gut berechnet: aber es fehlt ihm die konkrete lebensvolle Gestaltungskraft, seine Personen sind mehr Begriffe, als Wesen von Fleisch und Blut. Das zeigt sich ganz besonders im ersten Akt, wo uns nur die Abstraktion über den Eindruck wegheilen kann, daß wir es hier mit bloßem Phrasenwerk zu thun haben. Jedenfalls wäre es für die Wirkung des Ganzen besser gewesen, wenn er mit den geschichtlichen Thatsachen freier geschaltet und das Moment des Brudermords zu dem für die dramatische Katastrophe allein bedingenden gemacht hätte. Indessen gehört das Stück, auch wie es ist, unbedingt zu den bessern Produkten unserer Tage, wie es denn auch an der hiesigen Bühne mit Beifall aufgenommen wurde. Die Aufführung war allerdings eine sehr günstige. In der fast in jedem Moment von Leidenschaft bewegten Titelrolle wußte Hr. Porth Lebendigkeit und edles

Maß auf das glücklichste zu verbinden. Die Darstellung der Aurelia durch Fr. Niemann war durchaus geistvoll gehalten; nur ist die Rolle allerdings auf noch gewichtigere äußere Mittel angelegt, als sie der Künstlerin zu Gebote stehen; Hr. Winkelmann lieferte in Philipp III., dem römerfeindlichen, stolzen königlichen Greise, ein durchdachtes und lebensvolles Charakterbild. Der Demetrius wurde durch Hrn. Beck, der Posthumius durch Hrn. Müller befriedigend gegeben.

Zum Schluß noch die Mittheilung, daß unserer Oper in letzter Zeit zwei neue Mitglieder gewonnen worden sind: Frl. Regeno, die als Gabriele im „Nachtlager“ in Granada“ debütirte und sowohl in Betreff der Stimme wie des Vortrags anmuthende Eigenschaften besitzt, und Hr. Pirk, ein zweiter Tenor, der ebenfalls nicht zu hoch steigenden Anforderungen für sein Fach zu genügen scheint. — Eine interessante Novität steht uns demnächst in Hebbel's „Nibelungen“ bevor.

Münchner Musikbericht.

Opern-Repertoir und Musikfest.

X Seit meinem letzten Berichte hat sich bis auf die neueste Zeit auf musikalischem Gebiete so wenig Erhebliches begeben, daß ich ohne die Intervention des „zweiten Musikfestes“ möglicher Weise bis zu Ende des Jahres hätte warten dürfen, um nur einigermaßen zu nennenswerthem Stoff zu gelangen. Gleich wie in anderen Städten bleiben auch in München die Konzertsäle im Sommer geschlossen: die Dirigenten klassischer Konzerte geben sich während dieser Zeit profunden Betrachtungen darüber hin, ob zur Eröffnung der nächsten Saison die Jupiter-Symphonie oder die Eroica, die „Jahreszeiten“ oder die „Schöpfung“ vorzuziehen sei, während die fahrenden Virtuosen vorzugsweise die Luxusbäder mit ihrer Kunst beglücken, welch letzteres Faktum den weisesten Einrichtungen der Vorsehung beizuzählen sein dürfte. So bleibt dem Reporter nichts weiter übrig, als seine Zuflucht zur Oper zu nehmen. Aber auch von dieser ist nicht viel zu berichten. Das Repertoir wurde nur durch zwei neueinstudirte Werke bereichert; diese sind „Der schwarze Domino“ und „Die Stumme von Portici“. Erstere gehört mit Frl. v. Edelsberg, welche die Angela in sehr befriedigender Weise gibt, zu den besseren Vorstellungen des Hoftheaters, letztere hingegen zu den mittelmäßigen. Die Stimme des Hrn. Grill reicht für die Rolle des Masaniello nicht aus, Hr. Kindermann macht in Spiel und Gesang aus der Rolle des Pietro eine Charge, Frl. Deinet (vom Stadttheater zu Bremen und erst jüngst für das Koloraturfach engagirt), welche die Prinzessin gibt, singt wohl Koloraturen mit halber Stimme sehr hübsch, vermag aber vorläufig weder Recitativ noch getragenen Gesang korrekt vorzutragen; die Tänzerin Frl. Branitzka endlich agirte die Fenella in einer Weise, daß man eher an den Veitstanz als an die Zeichensprache einer Stummen gemahnt wurde. Nur Chor und Orchester leisteten Vortreffliches. Als die zunächst in Aussicht gestellten Opern werden „Der fliegende Holländer“ und „Tankred“ genannt.

Der Personalstand blieb sich außer dem eben erwähnten Engagement des Frl. Deinet und dem Abgange des Frl. Stöger der Hauptsache nach gleich, mit andern Worten, wenn wir eine erste dramatische Sängerin, einen ersten Baß und einen Baßbuffo hätten, so wäre die Oper gar nicht übel besetzt. Auf das Primadonnen-Fach aspirirte Frl. Blaschek aus Dessau. Ein einmaliges Auftreten war genügend, das Projekt wieder fallen zu lassen. Auf Engagement für das Buffo-Fach gastirte Hr. Griebel vom Hoftheater zu Darmstadt. Nachdem er aber als van Bett in „Czaar und Zimmermann“ mit gutem Erfolge aufgetreten war, gab man ihm klugerweise als zweite Rolle den Herzog von Ferrara in Donizetti's „Lukrezia Borgia“. Wie vorauszusehen, gefiel Hr. Griebel in dieser Rolle, die überdies eine Glanzpartie Kindermann's ist, nicht sonderlich. Die Intendanz brach sofort jede weitere Unterhandlung ab, und Hr. Sigl, einer der beiden Opern-Regisseure, singt nach wie vor die Baßbuffo's, wogegen auch gar nichts einzuwenden wäre, wenn Hr. Sigl neben seinen unbestreitbaren Verdiensten und sonstigen guten Eigenschaften auch Stimme hätte. Der vierte und zugleich letzte der zu erwähnenden Gäste war Hr. Janfen aus Hamburg. Er sang den Jäger im „Nachtlager“ und den Figaro im „Barbier von Sevilla“. Hr. Janfen hat eine sehr angenehme Stimme, singt rein und trägt überhaupt sehr hübsch vor. Leider erscheint seine Stimme etwas angegriffen und ist jedenfalls für die Räume unseres Hoftheaters nicht ausreichend. Nun zum Musikfeste.

„Die Räume des Glaspalastes haben sich wieder aufgethan, um in denselben ein Musikfest, wie es im Jahre 1855 die musikalische Akademie veranstaltet hatte, zum zweiten Male zu begehen, und bei demselben von

nah und von fern sowohl Alle, welche anerkennungswertheste Theilnahme für das Fest zur Mitwirkung bestimmt hat, als auch die Notabilitäten unserer musikalischen Welt, wie die Freunde großartiger Musik-Aufführungen zu vereinigen".

„Als sich die musikalische Akademie vor acht Jahren zu dem ersten Münchener Musikfeste rüstete, hatte sie keine Garantie für das Gelingen desselben; mit dem Erfolge dieses Festes aber war die Lebensfähigkeit der Musikfeste auch bei uns in erfreulichster Weise dargethan".

„Gehoben von dem Gedanken dieser glücklichen Errungenschaft und gestützt auf Erfahrungen, welche jede Furcht vor lähmender Gleichgiltigkeit von Seite des Publikums siegreich verscheuchten, konnte sich die musikalische Akademie frohen Muthes zur Abhaltung eines zweiten Musikfestes entschließen. — — In vielen nord- und mitteldeutschen Städten haben solche Feste bereits seit Jahrzehnten festen Boden gefunden".

Mit diesen Worten beginnt das Vorwort zu dem vom Zentralausschusse des zweiten Münchner Musikfestes herausgegebenen Festprogramme. Der Schluß heißt: „Möge es (das Musikfest) das mit froher Zuversicht begonnene und mit reichem Erfolge beendete Wiegenfest künftiger süddeutscher Musikfeste werden".

Der Standpunkt der Festunternehmer ist hiemit eben so deutlich als überschwänglich ausgesprochen. So wohlmeinende Absichten vollkommen würdigend, wird man sich bei ruhiger Ueberlegung doch eingestehen müssen, daß eine solche Anschauung nur für jene möglich ist, die sich fehr mit Vorliebe der rosenfarbenen Brille des Optimismus bedienen. Ohne dieses Medium erscheinen die Verhältnisse in minder günstigem Lichte. Ein wirkliches Musikfest — worunter etwas Anderes zu verstehen ist, als einige zu ungewöhnlicher Zeit gegebene Monstre-Konzerte — muß vor allen Dingen aus dem Bildungszustande und den hiemit auf das engste verknüpften sozialen und künstlerischen Bedürfnissen eines Volkes gewissermaßen als nothwendiges Resultat hervorwachsen. Man befehe sich aber die musikalischen Zustände Süddeutschlands, zumal die des städtearmen Bayern, mit unbefangenen Blicken, und man wird gar bald aufhören, von der „Garantie für das Gelingen" und die „Lebensfähigkeit der Musikfeste auch bei uns" zu schwärmen. Die „vielen nord- und mitteldeutschen Städte, wo solche Feste bereits seit Jahrzehnten festen Boden gefunden", existiren wohl auch mehr in der Phantasie als in der Wirklichkeit, denn unter den jährlich wiederkehrenden Musikfesten sind nur die niederrheinischen von Bedeutung, die mittelrheinischen sind sogar seit einigen Jahren wieder gänzlich unterblieben. Endlich gehören auch von vornherein Fonds zu einem derartigen Unternehmen, erstlich damit man im Falle eines Defeits nicht auf den Edelmuth mitwirkender Künstler oder die allenfallsigen Gnadengeschenke der Munizipalität angewiesen ist, und zweitens, um ein konzerttaugliches Lokal herstellen zu können. In seinem gegenwärtigen Zustand aber ist der Glaspalast wohl zur Ausstellung landwirthschaftlicher Geräthe oder zur improvisirten Kaserne geeignet, keineswegs aber für Musik-Aufführungen. Mit Ausnahme jenes Theils der zweiten Galerie, der sich in der Nähe des Orchesters befand, entsprach die Wirkung nirgends dem kolossalen Kontingent von 1464 Musikern. *) Der Werth eines so enorm großen Orchesters ist überhaupt ziemlich problematischer Natur. Jedes Kunstwerk ist an bestimmte Größenverhältnisse gebunden, die weder unter- noch überschritten werden dürfen, will man nicht seine innerste Eigenthümlichkeit alteriren. Es ist deshalb falsch, wenn man glaubt, es bedürfe nichts weiter, als je nach der Größe des Konzertsaales auch das Orchester zu vergrößern. Das Unkünstlerische eines solchen Unternehmens springt sofort in die Augen, wenn man bei den Solo's anlangt; oder sollen etwa auch diese verdoppelt oder verdreifacht werden? Ein Versuch, der nach dieser Richtung in der Schlußnummer der „Cäcilien-Ode" gemacht wurde, indem man das Sopransolo von zwei Damen singen ließ, fiel übel genug aus.

Am schönsten klangen unstreitig die Chöre, der Instrumentalkörper hingegen konnte nur bedingungsweise zur Geltung kommen. Die Klangfarbe des Orchesters war größtentheils kalt und reizlos, und ein kräftiges Fortissimo kam nirgends zu Stande. Zuweilen hörte man auch nur Oberstimme und Baß deutlich. Ein besseres Schicksal hatten die Blasinstrumente, von denen die launige Akustik des Glaspalastes namentlich Flöten, Oboen, Klarinette und Horn begünstigte, letzteres aber nur in Solo's, während Ensembles (z. B. das Trio im dritten Satze der „Eroica" von rauher und unschöner Wirkung waren. Abgesehen von den eben auf-

*) Hievon treffen auf die Vokalpartie 1207 (7 Solisten, nämlich die Damen Diez, Deinet, v. Edelsberg, und die HH. Baufewein, Grill, Heinrich und Kindermann und 1200 Chorsänger), auf die Instrumental-Partie 257 Musiker, 100 Violinen, 40 Violen, 30 Violoncelle u. s. w.

gezählten Mißständen, deren Beseitigung außerhalb der Macht der Mitwirkenden lag, ist von der Ausführung sämmtlicher Kompositionen unter der umsichtigen Leitung Franz Lachner's nur das Beste zu sagen. Vokalisten und Instrumentalisten führten ihre Aufgabe mit einer Präzision durch, wie sie nicht vollkommener gedacht werden kann.

Das erste Konzert am 27. September bestand aus der „Eroica“ und Händel's „Israel in Egypten“. Daß hier einige Chöre gestrichen wurden, um den Chor nicht über Gebühr anzustrengen, ist nur zu billigen. Weniger war es gut zu heißen, daß man den ersten Theil mit Recitativen ausstattete. Für den Text „Und Frösche ohne Zahl ꝛc.“ komponirte Lachner ein Recitativ und der Arie wurde ein neuer Text unterlegt, wie man sagt, weil Frl. v. Edelsberg den ursprünglichen Text nicht singen wollte. Desgleichen wurden den darauffolgenden vier Chören („Er sprach das Wort“ bis „Er schlug alle Erstgeburt“) Recitative vorausgeschickt, die allerdings von Händel sein sollen und von Mendelssohn in London aufgefunden wurden, gleichwohl aber zur Erhöhung der imposanten Wirkung besser weggeblieben wären. Auch den zweiten Theil interpolirte man, indem für Fr. Diez, welche — nebenbei bemerkt — als ruhmgekrönte Siegerin aus der großen Tonschlacht hervorging, aus Händels „Susanne“ eine Arie eingelegt wurde.

Das zweite Konzert (28. September) bestand aus Franz Lachner's erster Orchester-Suite in D-moll, einer achtstimmigen Motette von Palestrina, Präludium und Fuge von J. S. Bach, zwei Fragmenten aus J. Haydn's „Tobias“ und Mozart's „Idomeneo“, Marsch und Chor aus Beethoven's „Ruinen von Athen“ und Händel's wundervoller „Cäcilien-Ode“. Eine in's Einzelne gehende Besprechung dieses so wie der beiden folgenden Konzerte würde viel zu weit führen. So sei denn hier nur erwähnt, daß gleichwie mit „Israel in Egypten“, so auch in diesem Konzerte mit J. S. Bach eine Verballhornung vorgenommen wurde. Präludium und Fuge gehören nämlich gar nicht zusammen. Das eine befindet sich im zweiten, die andere im dritten Bande der von Griepenkerl und Roitsch herausgegebenen Orgelkompositionen Bachs. Die ohne Frage sehr wirkungsvolle Orchestrirung besorgte Lachner, aber die Hoheit und ernste Pracht des Bach'schen Stiles wurde doch allzusehr in das romantische Geflüster Mendelssohn'scher Eisenmusik umgewandelt, als daß man die Bearbeitung eine glückliche nennen könnte.

Das dritte Konzert (29. September) fand im Odeon statt und zeichnete sich hauptsächlich durch die Mitwirkung der Damen Dustmann und Klara Schumann und des Hrn. Joachim aus, über deren vorzügliche Kunstleistungen die „Recensionen“ schon so vielseitige Berichte enthielten, daß man in diesem Referate eine abermalige Schilderung schwerlich vermissen wird. Das Repertoir der drei Gäste bestand aus der ersten Arie der „Jessonda“, dem Hexentext aus Chelard's „Macbeth“ (unter Mitwirkung der Damen Diez und v. Edelsberg) und drei Liedern von Schumann, Mendelssohn und Schubert; aus dem Klavierkonzert in A-moll von Schumann, der Violinsonate op. 47 von Beethoven, dessen Violinkonzert (op. 61) und der Chaconne von J. S. Bach. Außerdem sangen Fr. Diez und Hr. Kindermann Arien von J. Haydn und Mozart und das Orchester spielte zu Anfang die „Sommernachtstraum“- und zum Schluß die „Freischütz-Ouvertüre“. Damit aber auch in diesem Konzerte den Manen des Johannes Ballhorn mindestens ein kleines Opfer gebracht werde, ließ man Schubert's Ständchen für fünf Frauenstimmen statt vom Klavier, wie es vorgeschrieben, von der Harfe begleiten.

Das vierte Konzert (1. Oktober) fand ebenfalls im Odeon statt, und that sich gleich dem vorigen durch die Mitwirkung Klara Schumann's und Joachim's hervor. Erstere spielte diesmal Mendelssohn's G-moll-Konzert und drei kleinere Piecen von Schumann und D. Searlatti; letzterer trug Spohr's E-moll-Konzert vor und Tardini's Sonate mit dem „Teufelstriller“. Zum Schlusse spielten die beiden Gäste abermals die Kreuzer-Sonate. Frl. Stehle sang eine Arie von Franz Lachner und zwei Schubert'sche Lieder sehr hübsch, das Orchester spielte die „Oberon-Ouverture“, und damit es an einer Verballhornung auch diesmal nicht fehle, wurde die Klavier-, resp. Orgelbegleitung zu Cherubini's „Schlummerlied“ aus „Blanche de Provence“ von Lachner für Orchester eingerichtet. Das Arrangement ist übrigens sehr duftig und fein gehalten und tritt im Gegensatz zu den obenerwähnten Präludium und Fuge dem Grundcharakter der Komposition nirgends zu nahe.

Der Besuch der beiden im Glaspalast gegebenen Konzerte blieb, wozu das schlimme Wetter nicht wenig beigetragen haben mag, hinter den gehegten Erwartungen so weit zurück, daß selbst durch das in allen Räumen gefüllte dritte Konzert das durch die beiden

ersten veranlaßte Defizit nicht mehr aufgehoben werden konnte. Man improvisirte deshalb das vierte Konzert in der Hoffnung, daß es — nachdem Klara Schumann und Joachim auf das bereitwilligste ihre Mitwirkung zugesagt hatten — gleich dem dritten großen Zuspruch finden werde. Leider wurde man bitter enttäuscht. Der erschreckend leere Saal zeigte nur allzu deutlich, wie hoch man die Kunstliebe hier zu Lande anzuschlagen habe. Gleich schadenfrohen Unholden starrten uns die langen Reihen unbesetzter Stühle entgegen, und es war, als ob jedes Instrument halb klagend halb spottend anrufen wollte: „Auch bei uns ist die Lebensfähigkeit der Musikfeste in erfreulicher Weise dargethan“.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

1. — 14. Oktober: „Feenhände“. — „Der Markt zu Ellerbrunn“ und „Ein Freundschaftsdienst“. — „Uriel Acosta“ (2 Mal). — „Ein Wintermärchen“. — „Die beiden Klingsberg“. — „Der Spielwaarenhändler“ (eingeschoben statt „Der alte Musikant“ wegen Unpäßlichkeit des Hrn. La Roche) und „Cato von Eisen“. — „König Richard der Zweite“ (2 Mal). — „Werner“. — „Ich speise bei meiner Mutter“ und „Er muß auf's Land“. — „Eine Partie Piquet“ und „Sand in die Augen“. — „Der Fechter von Ravenna“. — „Der Freiwillige“ und „Die Mördergrube“.

„Uriel Acosta“ erhält sich entschieden in der Gunst des Publikums, ohne nachträglich jene Aengstlichkeit, welche das Stück über ein Dezennium lang von der Hofbühne ferne hielt, zu rechtfertigen. Auch „Richard der Zweite“ hat am 7. d. M. ein volles Haus erzielt. Wie gerne hätten wir diese hochpoetische Gabe willkommen geheißen, wie gern hätten wir der artistischen Leitung den unbedingtesten Dank dafür ausgesprochen. Leider hat uns die Art der Vorführung — Bearbeitung und Besetzung — diese angenehme Pflicht fast bis zur Unmöglichkeit erschwert. Wir müssen auch fernerhin diesen Standpunkt aufrecht erhalten, damit nicht dem verdorbenen Geschmack des Publikums, nicht dem Eigensinn der Kritik imputirt werde, was lediglich ein Mißgriff der Direktion und der Schauspieler in der Behandlung eines werthvollen Gegenstandes war.

Ein anhaltendes Unwohlsein des Hrn. Sonnenthal hat das Repertoir der letzten zwei Wochen nicht unwesentlich beeinflußt. Circa siebzig Stücke, in welchen unser erster Liebhaber beschäftigt ist, konnten nicht gegeben werden. Doch zeigte sich bei der Gelegenheit die Mannigfaltigkeit des Burgtheater-Repertoirs und die Schlagfertigkeit des Personals. In bunter Reihenfolge kamen Shakespeare, Kotzebue, Halm, Blum, Gutzkow, und eine Anzahl französischer Stücke zur Aufführung und die überwiegende Mehrzahl der Vorstellungen befriedigte in hohem Grade durch schöne Einzelleistungen und präzises, lebendiges Zusammenwirken.

Operntheater.

18. September — 14. Oktober: „Robert der Teufel“. — „Esmeralda“ (2 Mal) — „Martha“. — „Don Juan“. — „Alessandro Stradella“. — „Rosine“. — „Linda von Chamounix“. — „Euryanthe“ — „Gräfin Egmont“ (2 Mal). — „Oberon“. — „Der Nordstern“. — „Monte-Christo“ (2 Mal). — „Lucia von Lammermoor“. — „Die Hugenotten“. — „Karnevals-Abenteuer“. — „Die weiße Frau“. — „Margarethe“ (2 Mal). — „Der fliegende Holländer“. — „Die Jüdin“. — „Wilhelm Tell“. — „Der Troubadour“. — „Die Musketiere der Königin“, neu in Scene gesetzt (2 Mal). Gäste: Hr. Krön (Boisfleury), Fr. Kapp-Young (Valentine, Recha).

Abermals hat das Operntheater ein gelindes Fiasko hinter sich. Die „Musketiere der Königin“, einst ein Kernbataillon dieser Bühne, haben sich diesmal im Feuer der Aktion nur sehr theilweise als schußfest bewährt. Sie sind zwar nicht geradezu geschlagen worden, es ist aber sehr die Frage, ob ihnen etwas Anderes übrig bleibe, als eine jener aus „strategischen Rücksichten“ unternommenen Konzentrirungen im Feldspital, vulgo Theaterarchiv.

Halévy ist jedenfalls an dem Unglück nicht schuld. Sein Werk ist noch immer, sammt dem Libretto des Hrn. St. Georges, so fein und frisch wie vor fünfzehn Jahren. Weder die klassische Unwahrscheinlichkeit in der Schürzung, noch die Leichtfertigkeit in der Lösung des Knotens, vermag die geschickte, ebenso spannende als pikante Führung der Intrigue in ihrer fast unfehlbaren Wirkung zu beeinträchtigen. Entschiedener noch überwiegen die bessern Eigenschaften der Musik ihre mehrfachen Schwächen und Lücken. Halévy ist kein Krösus an melodischen Schätzen, allein er ist originell; er hat sich einen eigenen Styl, oder wenn man dieses gewichtige Wort nicht anwenden wollte, zum mindesten eine selbständige, nur ihm eigene Ausdrucksweise geschaffen. Er wiederholt sich selbst, entlehnt aber selten von Andern. Seine kleinen, kurzen Melodiensätze

sind mitunter etwas spröde, oft aber charakteristisch, zuweilen sehr anmuthsvoll, meistentheils von vornehmer Feinheit, und fast niemals trivial. Seine Rhythmen sind oft barock, seine harmonischen Gänge von zweifelhafter Klassizität, dabei aber ist seine Instrumentirung ungemein interessant, voll der eigenthümlich reizendsten Einzelpointen, und hat seine Musik im Ganzen den Reiz einer geistsprühenden Frische, einer leicht, scharf und glücklich charakterisirenden, mit sich selbst einigen und höchst lebendigen Kraft. Wo Halévy einem tieferen Ausdruck echter Empfindung nachstrebt, da gelangt er oft, nach Art seiner Landsleute, zur bloßen Phrase. Als Ausnahme von dieser Schwäche mag die Scene Recha's im zweiten Akt der „Jüdin": „Er kommt zurück" gelten. Dagegen liegt unserem Komponisten die musikalische Wiedergabe alles dessen näher, was einerseits die nationale Lyrik des französischen Romanzenstyles, andererseits die ritterliche Heiterkeit der französischen Lustspielwelt umfaßt. Von beiden Arten bieten sowohl die „Musketiere", als auch der „Blitz" zahlreiche Proben. Die letztgenannte, überaus reizende Oper vermissen wir gar schmerzlich auf dem Repertoir unseres Operntheaters, dem sie nur kurze Zeit erhalten blieb; indessen mildert sich unser Bedauern bei dem Gedanken, daß es dem „Blitz" bei einer etwaigen Reprise vielleicht noch ärger ergehen könnte als den „Musketieren".

Es wäre sehr ungerecht, von den gegenwärtigen Darstellern der ersten Partien zu behaupten, daß sie an und für sich ihren Vorgängern um so viel nachstehen, als sie weniger glücklich waren. Hr. v. Bignio z. B. sieht viel hübscher aus, hat ein entschieden edleres Organ und bessere künstlerische Anlagen, als der einst hier fungirende Baritonist Leithner. Allein dieser war bombenfest routinirt, bewegte sich zwar unsein, aber sicher, und kam gerade in dieser Rolle, wie in keiner zweiten, mit Gesang und Prosa sehr wirksam durch. Hr. v. Bignio zeigte ein richtiges Verständniß und den besten Eifer, allein seine Leistung war eine ganz unfertige. Nichts war daran falsch aufgefaßt oder durch Uebertreibung störend, — nichts aber trat in reifer Durchbildung an das Lampenlicht. Seine Reden waren gut betont, blieben ihm aber halb in der Kehle stecken, er sprach geläufig, aber undeutlich. Desgleichen war an seinem Gesang das Streben, im Styl der Gattung recht fein und leicht zu betonen, wohlthuend bemerkbar; allein auch da gestaltete sich nur selten ein musikalischer Satz mit künstlerischer Sicherheit zu prägnantem Ausdruck. Wir halten Hrn. v. Bignio geradezu für das hoffnungsvollste männliche Mitglied unserer Oper; um so mehr müssen wir ihn aber vor Allem wieder auf das verderbliche Tremoliren aufmerksam machen, mit dem er sich auch diesmal so manche hübsche Phrase verdarb.

Was den Darsteller des Ollvier betrifft, so wird man leicht zugestehen, daß sich Hr. Walter in Haltung und Prosa mit der Erinnerung an Hrn. Erl zum mindesten messen dürfe. Sei es aber, daß Hr. Walter schlecht disponirt war, sei es, daß ihm die Partie unbequem liegt, — die Wirkungslosigkeit und Mattigkeit seiner diesmaligen Leistung ist eine Thatsache, die uns nur überdies zur Wiederholung dessen anregen kann, was wir über die Beschäftigung dieses Tenoristen schon oft gesagt haben. Sänger er nicht so oft oder gar nicht den Raoul, Robert, Maurice, Hernani u. d. m., er könnte die ihm zusagenden Partien der lyrischen und komischen Oper um so viel frischer und wirksamer zur Geltung bringen.

Was unsere einstige Koloraturſängerin Frl. Serr anbelangt, so gestehen wir aufrichtig, niemals viel Bewunderung für sie empfunden zu haben; von besonders eigenthümlichem Verständniß zeugten ihre Darstellungen nicht, und ihr Gesang war durch das leidige Tremoliren beeinträchtigt. Die in manchen Pünkten brillante Koloratur dagegen, hin und wieder ein Hauch von Empfindung und die Wirkung einer hinlänglich angenehmen Bühnenfigur kamen ihr zu Gute. Frl. Liebhardt besitzt, selbst wenn sie gut disponirt ist, nur die negativen Vorzüge, daß sie nicht falsch singt, nicht tremolirt, nicht durch grobe Unarten stört, und auch in Haltung und Aktion nichts dem Sinne des Ganzen Widersprechendes begeht. Von positiven Eigenschaften entwickelt Frl. Liebhardt nur eine immer tadellose Toilette, dagegen aber ist ihr weder der Zauber einer anmuthenden Persönlichkeit, noch der Duft poetischer Empfindung, noch der Reiz einer eleganten Pointirung verliehen. Was sie in letzterer Beziehung zu geben versucht, ist zumeist Affektation und ihre Koloraturen sind im besten Falle notengetreu, korrekt. Das ist nun aber nicht genug, um eine Hauptpartie in einer französischen Spieloper wirkungsvoll zu tragen. Ueberdies war Frl. Liebhardt diesmal gar nicht einmal gut disponirt.

Frl. Bettelheim als Bertha hat unter Allen das Vergleichen mit der Vorgängerin am wenigsten zu scheuen. Was einst Frl. Schwarz an ruhiger Gediegenheit des Vortrags voraus hatte, das ersetzt Frl. Bettelheim reichlich durch die innere Lebendigkeit ihrer Lei-

stung, die kalte Grazie durch freundliche Wärme, den matten Glanz jener Altstimme durch den lebendig vibrirenden Ton ihres Mezzosoprans.

Die geniale Leistung von Karl Formes als Kapitain Roland schwebte gewiß an jenem Abend vielen Theaterfreuden vor, Hrn. Mayerhofer zum Nachtheil. Der tüchtige Künstler schien diesmal ebenfalls nicht disponirt. Einzelnes in seiner Arie und im Duett mit Hektor sang er mit Verständniß, Alles mit der ihm eigenen stylvollen Art; Vieles aber schien ihm unbequem zu liegen und auch sein Spiel fanden wir matt und farblos.

In den kleineren Rollen war die Oper sorgfältig besetzt. Doch schwebte über dem Ganzen das Gefühl der Unsicherheit. Vor fünfzehn Jahren war es gerade vor Allem das tadellos präzise Ensemble in Spiel und Gesang gewesen, das den Erfolg der Oper entschieden hatte. Die jetzige Aufführung war — ohne daß wir uns erlauben an der Ungahl der Klavierproben zu zweifeln — eine unfertige, unreife. Keine Nummer verunglückte, keine aber schlug entschieden durch, keine ward mit musterhafter Feinheit und haarscharfer Delikatesse wiedergegeben. In wie weit der Kapellmeister Hr. Deffoff daran unschuldig ist, können wir bei dem komplizirten Organismus in der Leitung dieser Bühne und angesichts dessen, was unsern Sängern zur Last fällt, — nicht entscheiden. Die Aufnahme der Oper war keine günstige. Besonderer Applaus wurde fast nur dem Frl. Bettelheim gespendet.

Carltheater.

18. Oktober: Zum ersten Mal: „Affekuranz gegen Ehegeschaden", Posse in 1 A. n. d. Engl. von W. Drost. Hierauf zum ersten Mal: „Die Pagen von Versailles", komische Operette in 1 A., Text v. Josef Braun, Musik von Robert v. Hornstein. Vorher: „Der Wunderdoktor".

7. — Die erste der obengenannten Novitäten baut auf derbste Unwahrscheinlichkeit eine Reihe höchst drastischer Folgerungen, die an Hrn. Knaack einen ganz unvergleichlichen Ausleger fanden. Die Scene, in welcher Hr. Knaack sich von Hrn. Grols die Statuten der Versicherungs-Gesellschaft „Rhinozeros" vorlesen läßt, gehört zu den trefflichsten derb-komischen Leistungen, die wir von dem genannten vielseitigen Künstler gesehen. Leider verpufft das Stück in der zweiten Hälfte so arg, daß nur die Derbheit und Gemeinheit, ohne Komik, übrig bleibt. Das Publikum lachte viel, schien aber am Schlusse unzufrieden.

Auch die neue Operette fand ein gestrenges Publikum. Der Text ist allerdings schwach genug: eine Reihe episodischer Scenen, ohne inneren Zusammenhang. Was wir indessen von der „Bearbeitung", welche diesem Texte im Carltheater „angethan" wurde, in hiesigen Blättern lesen, spricht zur Entschuldigung des Verfassers. Faktisch ist, daß die Exposition etwas matt ausfiel, und — nach der eben so unklar abgebrochenen, als unmotivirt begonnenen Intrigue der Marquise mit dem Pagen, der Schluß auffallend überstürzt schien.

Die Musik hätte, wie uns dünkt, mehr Theilnahme verdient, als ihr geworden. Sie ist allerdings nicht ganz frei von Reminiszenzen, legt ziemlich unpassend einen trivialen Walzer in den Mund der noblen Marquise und verräth insofern die Anfängerschaft, als die hübschesten Nummern nicht immer einen rechten, äußerlich effektvollen Abschluß finden. Dagegen ist aber in Anschlag zu bringen: eine glückliche Leichtigkeit zu melodiösen Gestaltungen, Frische und Eigenthümlichkeit in der Durchführung, eine Art musikalischen Humors und ein lebendiger Sinn für Natur und Maß. Der Entréegesang des Gärtnermädchens, das Terzett zwischen der Marquise, dem Marquis und dem Pagen Cecil, theilweise auch der Pagenchor mit vorangehendem Terzett und das sehr frische, wenngleich nicht originelle Lied vom „lustigen Jägerlein" sind ganz allerliebste Stücke, welche von der weitern Entwickelung unseres Komponisten noch viel Besseres erwarten lassen.

Die Darstellung leistete vorwiegend Gutes. Nur Frl. Barth als Marquise war nicht sicher, obwohl sie sich im Ganzen ihrer undankbaren Aufgabe mit Takt und Haltung entledigte. Fr. Grobecker als Page Cecil war, wie immer in dergleichen Rollen, sehr lebendig, wenn auch nichts weniger als fein. Frl. Fischer sah hübsch aus und spielte gut. — Der musikalische Theil ging unter Hrn. Klerr's Leitung trefflich zusammen.

An der Wien.

12. Oktober zum ersten Male: „Die Zehner-Jäger". Militärisches Zeitbild mit Gesang, Gefechten, Tableaux ꝛc. in 3 Abtheilungen von A. Bittner, Musik von A. Müller.

G. — Car tel est notre plaisir! Frl. Gallmeyer und ein Häuflein Ballerinen in Jäger-Montur, die Büchse auf der Schulter, Hr. Wilke vor einem Wolkenvorhang träumend, das Publikum mit unsäglichen

Versen traktirend; dahinter Tableaux, zum Schluß Kanonendonner und viel Pulvergestank — wenn Hr. Bittner dies ein „mititärisches Zeitbild“ zu nennen beliebt, so steht ihm als Vater seines Musenkindes dazu ein unzweifelhaftes Recht zu; uns bleibt es dem entgegen vollkommen unbenommen, uns an der Harmlosigkeit des „Dichters“ zu ergötzen, der aus dem italienischen Kriege von 1849 noch „Zeitbilder“ nimmt und mit dem Kriegsrecht so gemüthlich umspringt, daß er einen gefangenen piemontesischen Offizier vor ein österreichisches Kriegsgericht stellen und von diesem verurtheilen läßt. Da das Stück übrigens ein Ausstattungsstück sein sollte, so verblinden wir nur utile dulci, wenn wir uns einfach auf die Mittheilung beschränken, daß die Tableaux, ohne freilich Meisterwerke zu sein, leidlichen Anklang fanden, und daß ein Koupiet sehr stark beklatscht wurde.

Fr. Klimetsch entfaltete wieder einmal ihre Meisterschaft in der Charakterisirung der alten Mütter. Frl. Galimeyer marschirte exakt, zu Anderem hatte sie keine Gelegenheit. Hr. Rott hatte eine erbärmliche Rolle. Hr. Röhring erwarb sich durch den äußerst lebhaft pointirten Vortrag des obgenannten Koupiets wohlverdienten reichen Beifall. Die HH. Blasel und Wilke machten aus ihren zweifelhaften Aufgaben, was sich daraus eben machen ließ.

Josefstadt.

8. Oktober zum ersten Mal: „5000 Gulden“. Bilder aus dem Wiener Volksleben in 3 Abtheilungen von O. F. Berg. Musik von Storch.

G. — Ein Stück von Berg gehört noch immer zu den interessanten Dingen — vor der ersten Aufführung, und die Theaterkasse hat an Abenden, an denen letztere stattfindet, noch immer Vollmond, aus allen Regionen Wiens strömen Kikerikifreunde nach der Josefstädter Kaiserstraße, obgleich sie schon zu wiederholten Malen enttäuscht von dort nach Hause gingen. Die derben, aber unumwundenen Kritiken, die wir diesmal theils noch während, theils nach Schluß des Stückes erlauschten, lassen über die Valuta der obigen „5000 Gulden“ nicht viele Zweifel übrig. Sie haben eben höchstens auf Scheingeld-Währung Anspruch. Nachdem der Verfasser den Faden zu einer ganz interessanten Handlung zum Theile recht geschickt angesponnen, läßt er ihn noch im ersten Akte, wie ein ungeduldiger Knabe sein Spielzeug, das ihn nicht mehr freut, fallen und greift dafür zur Schellenkappe und — Pritsche, um damit, wie er wenigstens meint, die Veranstalter des „Volksfestes“ zu züchtigen. Seine Schläge sind nun wohl sehr derb, aber auch sehr ungeschickt, und fiel dabei unwillkürlich der Plumpsack ein. Ob Hr. Berg für oder gegen den Gemeinderath plaidirt, ist gleichgiltig; nie aber soll er dabei die Rücksicht aus den Augen lassen, die er dem Publikum und der Bühne schuldig ist, wenn er auch schon sich außerhalb derselben stellen will. Ein Theater ist eben keine Bajazzo-Bude. Nachdem nun so gute zwei Drittel der Zeit, welche in Anspruch genommen wird, mit derlei Hanswurstiaden, mitunter abgeschmacktester und gemeinster Sorte ausgefüllt sind, werden wir zur Handlung zurückgeführt, aber nur, um sie durch ein Verhör zu Ende gebracht zu sehen, das an Naivetät Alles übersteigt, was auch der gesundeste Mensch vertragen kann. Zum Ueberfluß sind bis auf ganz wenige Strophen auch die Koupiets mißglückt, und es bleibt zur Entschädigung nichts übrig, als die Witzraketen und einige grammatische Rippenstöße, wie „Sind Sie doch ruhig!“ oder „Ohne mir geht es nicht“ ꝛc. Zum Schluß möchten wir noch die Bitte daran knüpfen, wenn schon der Gemeinderath auch für die Zukunft die unvermeidliche und ausschließliche Witzzielscheibe bleiben muß, sich für diesen Fall doch wenigstens denselben wegen einiger neuen schwachen Seiten zu besehen, damit man nicht zu oft schon zwanzig Mal Gehörtes verdauen muß, eine Bitte, die wir hiemit an sämmtliche Volksdramatiker Wiens gerichtet haben wollen.

Fr. Hoffmann-Baumeister hatte die weibliche Hauptrolle übernommen und stattete namentlich die Wahnsinnsscene mit eben so viel Feinheit als Lebendigkeit aus. Unter den männlichen Darstellern machten sich die HH. Leuchert und besonders Weiß, Jungwirth und Herburger um die Aufführung am meisten verdient.

Korrespondenz-Nachrichten.

♪ **Berlin.** (Gastspiele. Italienische Oper.) Die Versuche im k. Schauspiel mit einem Frl. Hildebrand als Friederike in den „Jägern“ und Frl. Bergmann als Gretchen in Goethe's „Faust“ wollten wenig Erfreuliches bieten. Fr. Jachmann imponirte wieder als Lady Macbeth durch ihre Persönlichkeit. In der Oper hat Miß Parepa in Mozart's „Zauberflöte“ die Königin der Nacht unter enthu-

fiastischem Beifalle gesungen. Nach solchem Erfolge wird Miß Pareya wahl noch nicht, wie angezeigt, ihre letzte Gastrolle gegeben haben. — Im k. Schauspiel trat Fr. v. Bulyowsky als Maria Stuart und Julie auf und hat in der ersten Rolle wenig, in der letztgenannten nur theilweise (besonders gut die Balkonscene) den künstlerischen Anforderungen genügt. Wahre, innerliche Leidenschaft und Gluth, ohne welche die obigen Partien nicht zu denken sind, besitzt die Künstlerin wohl kaum. Verständnis war sichtbar, auch die Sprache zeugte von fleißiger Behandlung. In ihren Auffassungen ging Fr. v. Bulyowsky bekannten und berühmten Vorbildern nach, ohne uns dieselben vergessen zu machen. Beifall und Blumen täblich arrangirt. Das zum ersten Mal gegebene zweiaktige Schauspiel: „Eine einfache Geschichte“ von A. P. (Werner-Raupach) vermochte sich leidlich durchzuwinden. Die HH. Döring (Vierringen) und Liedtke (Radenburg) spielten brav. Der neueinstudirte „Heirathsantrag auf Helgoland“ war an einem Abend mit der „rührenden“ Novität verbunden. Nächstens wird Hr. Dessoir jun. im komischen Fache gastiren. — Das Wintertheater in der Wilhelmstadt hat bequemere Plätze im Parquet und ersten Rang erhalten, und Direktor Deichmann glaubt um dieser Veränderung willen (in einer Ansprache an das Publikum) eine Erhöhung des Eintrittsgeldes *) beanspruchen zu dürfen. Der Violinspieler Meyerhofer gab daselbst ein Konzert. — In der Viktoria beabsichtigt man in nächster Zeit für's Erste wieder zehn italienische Opern-Vorstellungen unter Merelli's Direktion zu geben und am 14. Oktober mit Rossini's „Barbier“ zu beginnen. Das zu diesen italienischen Opern mitwirkende Personal nennt die Namen: Adelina Patti, Emilio Naudin, Corsi, Zacchi, Ruiz und Mazetti. Orsini fungirt wieder als Kapellmeister. — Bei Meyfel neu: „Ein Stündchen im Zellengefängniß“, „Moderne Vagabunden“. — In der Wilhelmstadt Schluß des Sommertheaters. Gäste: Frl. Sobatka, Hr. Siebert. Neu: „Schachzüge“. — Bei Kroll gastirt der Komiker Beihrauch.

A. G. **Braunschweig.** (Frl. Baison. Engagements.) Ueber dem Gastspiel des Frl. Baison vom Carltheater zu Wien wallete ein eigener Unstern. Die erste Vorstellung mußte wegen Unwohlsein der Dame verschoben werden. Sie trat alsdann als Cäcilie in „Ein kleiner Däman“ auf und fand ungewöhnlichen Beifall. Als zweite Rolle spielte sie die Marie in dem veralteten Rührstücke „Die neue Fanchon“. Endlich sollte sie die „bezähmte Widerspänstige“ geben, als plötzlich Frl. Schnetz erkrankte und noch am Nachmittag dafür wieder der „kleine Däman“ eingeschoben werden mußte. Die Intendanz hatte inzwischen die Absicht ausgesprochen, Frl. Baison zu engagiren, als unerwartet der Direktor des Bremer Stadttheaters ältere Rechte geltend machte und das hiesige Uebereinkommen störte. Mit jenem Leichtsinn, der gar häufig den Priesterinnen der Thalia außerhalb der Bühne anhaftet, hatte Frl. Baison das Bremer Engagement unbeachtet gelassen; die strafende Nemesis vereitelte dafür ihre hiesigen Absichten und sie mußte sich begnügen, nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiel zwangsweise von hier abzugehen. — Geräuschlos hat der neu engagirte zweite Liebhaber, Hr. L'Arronge, sein Fach angetreten. Für unbedeutende Rollen mag er ausreichen. — Unsere Oper hat durch das Engagement des Tenoristen Braun-Brini aus Pest eine sehr vortheilhafte Acquisition gemacht. Derselbe ist bis jetzt als Manrico, Raoul und Arnold Melchthal aufgetreten und riß das hiesige Publikum völlig aus der gewohnten Lethargie heraus. Hr. Braun hat eine schöne, klangvolle Stimme von beträchtlichem Umfange; ob dieselbe jedoch geeignet ist, das grelle Aufsetzen der Lichter in seiner Gesangsmanier auf die Dauer zu ertragen, möchten wir fast bezweifeln. Wenn Hr. Braun es über sich gewinnt, den momentanen Effekt weniger zu beachten und der vorhandenen Kraft Ruhe und Mäßigung beizugesellen, so steht ihm gewiß eine erfreuliche Entwicklung seiner schönen Mittel bevor.

W. K. **Brünn.** (Personalien. Ridicula. Frl. Albina di Rhona.) Der Theaterzettel sieht gegenwärtig einem Krankenbulletin sehr ähnlich. Der erste Tenor ist krank, die erste Sängerin leidend und so halt man sich mit der Aufführung von Bellini's „Romeo“ und auch der arme „Freischütz“ mußte wieder als Einschubvorstellung herhalten. Ueber die Romeo-Vorstellung könnte man ein heiteres Feuilleton schreiben, wenn hier der Ort dazu wäre, und wie der arme „Freischütz“ hier zugerichtet wird, ist wunderbar. Besonders zeichneten sich diesmal Agathe und Ännchen durch tüchtige Krinolinen aus und erstere benützte als „Flagge der Liebe“ einen großen Leinwandstreifen und warf diesen nach gemachtem Gebrauche zum Fenster hinaus. Ist denn kein Regisseur, kein Kapellmeister da, der solchen Unfug abstellt? — Die spanisch-mecklenburgisch-mährische Tänzerin Frl. Albina di Rhona tanzte zweimal und spielte nach dazu in dem Vaudeville „Der Kurmärker und die Pikarde“. Mehre Enthusiasten, welchen Balletfreuden ungekannt sind, kannten sich nicht genug an den reizenden Beinen und schön geflickten Röckchen satt sehen. Das Publikum im Ganzen blieb ruhig und die Sennara reiste wieder ruhig ab. — Laube's Schauspiel „Prinz Friedrich“ wurde bei seiner ersten Aufführung mit Frl. Zeinlinger, den HH. Herzfeld und Jenke in den Hauptrollen günstig aufgenommen. Zur Aufführung wird Wagner's „Tannhäuser“ mit neuer Besetzung vorbereitet, als Novität „Flotte Bursche“, Operette von Suppé.

pp. **Olmütz.** (Beginn der Theatersaison. Die Oper und das Repertoir. Kirchenmusik.) Das Publikum der Provinzstädte hat die leidige Verpflichtung, Anfängern und Jüngern der dramatischen Kunst zu ihrer Entwicklung und Vollendung zu verhelfen. Auf Provinzbühnen beginnen in der Regel die Kunstnovizen und jene, die sich für solche halten, ihre Laufbahn. In keinem Zweige der Lebensbeschäftigung halten sich jedoch so Viele für berufen und in keinem Lebensberuf sind so Wenige auserwählt, als bei der theatralischen Laufbahn. Der Besitz einer vortheilhaften Persönlichkeit, einiger Stimmmittel, etwas dilettantenmäßige Ausbildung erscheinen den Meisten als hinreichendes Material zur Ausübung der dramatischen Kunst. Diese Wahrnehmung bestätigte sich besonders heuer in Olmütz. Am 15. September haben die Theatervorstellungen begonnen;

*) Auch die k. General-Intendanz will mit dem 1. Januar 1864 für jedes reservirte oder bestellte Billet eine Erhöhung von 5 Silbergroschen eintreten lassen.

unter den Mitgliedern der Oper sind größtentheils Neulinge, darunter zwei Sängerinnen, welche die Bühne das erste Mal betreten haben. Die Oper prädominirt hier bedeutend und bildet einen wesentlichen Theil im Repertoir. Das Theater, welches sich auf keine Subvention stützt, sondern mit seiner Existenz lediglich auf die Abonnement- und Eintrittsgelder des numerisch beschränkten Publikums angewiesen ist, würde sich in Olmütz ohne Oper kaum erhalten. — Im Ganzen wurden im Laufe der ersten drei Wochen sechs Opernvorstellungen gegeben, von denen drei, nämlich „Norma", „Belisar" und „Lukretia", entschieden verunglückten. Nur die Reprise der Oper „Troubadour" mit theilweise neuer Besetzung hat einen günstigen Erfolg errungen. Erwähnt zu werden verdienen: Frl. Mayer, Sopranistin vom Stadttheater in Salzburg, der Tenorist Hr. Avani, der in Wien seine Gesangsbildung erhielt und die Altistin Frl. Weiß, eine Anfängerin aus Prag. Vier Mitglieder der Oper, welche zum Mißlingen der erwähnten Opern wesentlich beitrugen, haben unsere Bühne bereits verlassen. Das Personal des Schauspiels und der Posse hat bis jetzt befriedigt. — Das Repertair bot, wenn man von der Oper absieht, manche Abwechslung und brachte als Novitäten Mautner's „Eglantine", ferner „Ein Mann aus dem Volke" von Charlotte Birch-Pfeiffer, „Zwölf Uhr" von Berg; endlich die kleineren Stücke „Er kann nicht lesen" und „Vom Juristentage". — Wenn die Direktion die dem Publikum vor der Eröffnung der diesjährigen Saison gemachten Versprechungen in Betreff der Aufführung mehrerer neuer Opern erfüllen will, so werden wohl bald Anstalten hiezu getroffen werden müssen. — Am verflossenen Sonntag den 4. Oktober, zur Feier des kaiserlichen Namensfestes, kam in der hiesigen Domkirche zu St. Wenzel Belt's D-Messe zur Aufführung. Sowohl das Orchester als der Chor leisteten unter der Direktion des strebsamen Dankapellmeisters Tronsil mehr als befriedigendes. Der Gesammteindruck der hier noch nicht gehörten Kirchenkompostion war ein günstiger.

l. **Stuttgart.** (Beginn der Saison. Repertoir. Fr. v. Prokesch. Frl. Steinau. Fischer's „Friedrich II.") Seit fast sechs Wochen ist unsere Hofbühne wieder eröffnet, und noch vermag ich Ihnen nicht ein nennenswerthes Ereigniß betreffs ihrer Leistungen im Schauspiele zu melden. Die Reprise eines wenig bedeutenden, seit etwa sieben Jahren hier nicht mehr gegebenen Stückes — „Hans Sachs", dramatisches Gedicht in 4 Akten von Deinhardstein — enthält in sich allein den ganzen Schatz dramatischer Novitäten dieses Zeitraumes. Der erste Anfang der neuen Saison schien zwar mehr zu versprechen, da man mit Lessing's „Minna von Barnhelm" — vermuthlich um den Manen des ein ganzes Jahr hindurch vergessenen Meisters eine ostensible Genugthuung zu geben — eröffnete und in den ersten Wochen „Julius Cäsar" und „Lear" von Shakespeare folgen ließ: allein hiemit waren auch, nächst der genannten Reprise, die edleren Kräfte des Schauspiels erschöpft, und der ganze übrige Rest bestand theils aus einaktigen Blüetten, theils aus Possen und Zauberspielen, theils, mit Ausnahme etwa von Benedix' „Gegenüber", aus abgeleierten, das hiesige Repertoir nicht verlassenden Lustspielen, worunter Raupach mit drei fast unmittelbar auf einander folgenden Stücken. Der Schlendrian und die Rücksichtslosigkeit eines solchen Repertairs zeigt eben, daß man Abonnenten und Publikum, bei Abwesenheit eines zweiten Theaters, als gute Prise nach Korsarenrecht behandelt. Erst die Tragödie „Saul" unseres einheimischen Dichters Fischer, welche die ganze vorige Saison genutzt hatte, unterbrach mit ihrer dritten, übrigens ziemlich apathisch aufgenommenen, Aufführung die fast drei Wochen lange Lustspiel-Reihe. Doch steht uns noch für diesen Monat eine neue Fluth im Lustspiel in Aussicht, da Fr. Prateſch-Gaßmann demnächst zu einem zweiten Gastspiel-Cyklus erwartet wird. Für den hiemit unserer Soubrette Frl. Steinau unvermeidlich entstehenden Ausfall an Spielabenden hat diese Künstlerin bereits trotz der Retrimination der Lokalblätter ihre Revanche durch ein so unausgesetztes Erscheinen auf der Bühne genommen, daß sie u. A. an acht im Schauspiele auf einander folgenden Abenden in nicht weniger als neun Partien auftrat. Fischer's angekündigte neue Tragödie „Friedrich II." erwartet zur ersten Darstellung die völlige Erhaltung unserer ersten Tragödin, Fr. Eulenstein-Wilhelmi, von einem Familienereigniße.

Kleine Chronik.

Saison-Eröffnungen. Das Georgtheater in Hamburg wurde am 20. v. M. bei vollem Hause mit „Masenmüller und Finke" und „Doktar Peschte", das deutsche Theater in Temesvar am 19. desselben Monats, das Preßburger unter Direktion des Hrn. Schwarz am 3. Oktober eröffnet, das Lübecker hat seine Vorstellungen am 4. d. M. begonnen.

In Paris kam am „Théâtre lyrique" eine neue dreiaktige Oper: „Les Pêcheurs de Perles", von Michel Carré und Cormon, Musik von G. Bizet, zur Aufführung. Daneben macht Mozart's „Figaro" wieder volle Häuser. — An der Opéra comique wurde die Grétry'sche Oper: „Le Tableau parlant" wieder aufgenommen, in Aussicht steht die neueste Oper von Auber „La Fiancée du roi de Garbe". Die italienische Oper eröffnet am 14. Oktober. Im Théâtre Français sind Corneille, Racine, Molière, Marivaux und von neuen Autoren Ponsard, Augier u. A. auf dem Repertoir. Neu: „Le trop Curieux" von Goudinet. — Porte St. Martin: „Le Carneval de Milan". — Ambigu: In Vorbereitung: „L'Aieule", sechsaktiges Drama von d'Ennery und Charles Edmond. — Châtelet: „Aladin" ou „La Lampe merveilleuse", von Dennery und Crémieux.

In Straßburg gab vor Kurzem der Schauspieler Alexander Kökert den Karl Moor. Nachdem „Die Räuber" vor acht Jahren in französischer Aufführung so übel aufgenommen worden waren, daß sie wegen Tobens und Zischens schon im dritten Akt abgebrochen werden mußten, steigerte sich bei der abigen bis ½1 Uhr dauernden Aufführung der Bei-

fall mit jeder Scene und dem Gosse wurden sogor ous der Pröfekten-Loge Blumen zugeworfen; sowohl „Die Räuber“ als „Wilhelm Tell“ wurden wiederholt.

Neue Dramen. Hieronymus Lorm soll mit einem neuen fünfaktigen Lustspiel beschäftigt sein. Der Braunschweiger Hofschauspieler Schultes wird als Verfosser eines Zeit- und Charokter-Gemäldes: „Der arme Konrad“, genonnt. Der Kritiker Tieß, früher Theaterdirektor in Königsberg hat ein größeres Lustspiel: „Drei Arreftonten“, geschrieben, dos in der Friedrich-Wilhelmstadt aufgeführt werden soll. Moriß Bermonn in Wien wird als Verfasser eines „hlstorischen Genrebildes“: „Ein Stöndchen auf der Karlsschule“ genannt, worin Koiser Josoph und Schiller auftreten.

+ **Frl. Minna Scholz** am Friedrich-Wilhelmstädt'schen Theoter in Berlin, deren Erfolge wir an dieser Stelle schon mehrmols mitgetheilt, schreitet immer mehr dem Ziele einer ersten Künstlerin entgegen. Diese junge talentvolle Dome hat bereits von mehreren größere Bühnen Deutschlonds ehrenvolle Engogements-Anträge bekommen, bleibt jedoch, wie wir erfahren haben, für jetzt noch dem Friedrich-Wilhelmstädt'schen Theoter erhalten. Ein Recensent sagt über sie Folgendes: „Vor Allem müssen wir Frl. Scholz nennen, die mit ihrer Frische, ihrem Humor, ihrer Schalkhaftigkeit alle Eigenschaften einer vortrefflichen Berliner Soubrette vereint. Auch ihr Kouplelvortrag, durch keine große, aber hinreichend angenehme Stimme unterstützt, ist höchst pikant; nur eine dankbare Rolle einer sich ouf dem Repertoir erhaltenden Posse, und Frl. Scholz gehört zu den besten Soubretten der Gegewart“.

Fr. Schoberlechner, eine ouch in Wien bekannt gewesene Sängerin, ist vor Kurzem in Petersburg gestorben.

Die Sängerin Frl. Korner hat in Homburg als Valentine sehr gefallen. Karl Töpfer prophezeit ihr bei fortgesetztem Streben einen Standpunkt, wie ihn jetzt die Tietjens einnimmt.

Hebbel's „Nibelungen“, erster und zweiter Theil, sind nun auch in Koburg zur Aufführung gelangt und theilnohmsvoll aufgenommen worden.

Mosenthal's „Deborah“ ging vor einigen Togen auf dem Adelphi-Theater zu London in englischer Uebersetzung unter dem Titel „Leah“ mit oußerordentlichem Erfolg in Scene. „Times“ u. A. bringen ein ousführliches Referot über dos Dichtwerk und die Dorstellung, in welchem zwischen „Deborah“ und Lessing's „Nathon“ eine für den Dichter der Ersteren höchst schmeichelhafte Parallele gezogen wird. In der Titelrolle exzellirte eine omerikonische Schauspielerin, Miß Batemann.

L. v. Köchel, der verdienstvolle Verfasser des „Mozort-Katalogs“, hat Salzburg, wo er bisher wohnte, verlassen und ist nach Wien übersiedelt.

Die Breslauer Konzertsaison wurde durch eine Soirée der HH. P. L. und O. Lüstner unter Mitwirkung der Fr. Mompé-Babnigg und der HH. Schneider, Kahl und Schönfeld am 28. September im Musikssoole der Universität eröffnet. Am 1. Oktober gab die Theaterkapelle ihr erstes Abonnement-Konzert unter Leitung des Musikdirektors Blecha. Das Programm enthielt unter Anderem den Trauermarsch aus der „Eroica“, die Ouvertüre zu „Jessonda“ von Spohr und die sechste Symphonie von Hesse. Der Orchester-Verein gab am 13. d. M. sein erstes Konzert und brachte dabei Beethoven's „Eroica“, Spohr's neuntes Violin-Konzert, die Ouvertüre zu Mendelssohn's „Melusine“, Andante und Rondo von Kreutzer und die Ouvertüre zu „Figaro's Hochzeit“. Die Theaterkapelle führte in ihrem zweiten Konzert unter Anderem Beethoven's B-dur-Symphonie ouf. Auch die Springer'sche Kapelle veranstaltete bereits zwei Konzerte, in deren zweiten dos Publikum nebst Anderem Mauret's F-moll-Symphonie zu hören bekam.

Lokales.

Im Burgtheater hat vorgestern Frl. Wolter zum ersten Mal mit Beifall die Gräfin Orsina gespielt; wir kommen darauf zurück. — Morgen ist die erste Aufführung von „Andreas Hofer“ wie der Zettel besagt: „Trauerspiel in 5 A. von Karl Immermonn. Nach Immermann's „Trauerspiel in Tirol“ und Immermann's eigener Bearbeitung desselben, „Andreas Hofer“ genannt, für die Bühne eingerichtet“.

Das im Operntheater zu erwartende neue Ballet von Borri behandelt dem Vernehmen noch eine Episode aus dem Leben der Lola Montez. Der Zettel wird jedoch nur sagen: „aus dem Leben einer Tänzerin“.

Die Exhumirung der Gebeine Schubert's und Beethoven's auf dem Währinger Friedhof fand am 14. auf Veranlassung der Direktion des Musikvereins statt. Die Gebeine Beethoven's wurden vollständig aufgefunden, bis auf beide Schläfenbeine, welche wahrscheinlich bei der am 27. März 1827 durch Dr. Wogner vorgenommenen Sektion, wobei der Schädel durchsägt und in mehrere Theile zerlegt wurde, abhonden gekommen sein dürften. Von dem Skelett Schubert's fand man den Schädel sammt dem Kopfhoar vollkommen unversehrt; dogegen woren einzelne Rippen und kleinere Knochentheile nicht mehr aufzufinden, da das nicht ausgemouerte Grab Schubert's die Verwesung mehr gefördert hatte. Beide Skelette wurden in Metallsärge gelegt, dieselben geschlossen, versiegelt und in die Friedhofskapelle übertragen, um später in den dafür hergerichteten Grüften beigesetzt zu werden. Zuvor wor eine photographische Aufnahme der Gebeine beider Heroen veranstoltet worden. Die beiden Schädel beabsichtigt man übrigens später, wenn die Verwondten damit sich einverstanden erklären, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde aufzubewahren, sowie die Idee angeregt wurde, die Gebeine später in der Votivkirche beizusetzen.

Briefkasten. 10. — 11. Oktober: ♂ in Berlin, ⊙ in Stuttgart, ☉ in Hannover: Benützt. — M. P. in Mainz, „. in Stuttgart, L. N. in München: Erhalten.

Redoktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 43. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 24. Oktober 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Ein neu aufgefundenes Oratorium von Josef Haydn. — Studie über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks. (Schluß.) — Theatralisches aus Italien. II. — Stuttgarter Musikbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Andreas Hofer", Neubesetzungen.) — Journalschau (Richard Wagner über das Operntheater). — Neue Erscheinungen (Hiller, Maier, Hesse.) — Korrespondenz-Nachrichten (Prag). — Kleine Chronik — Lokales.

Ein neuaufgefundenes Oratorium von Josef Haydn.

Angezeigt von **Leopold v. Sonnleithner.**

Der rühmlichst bekannte Mozart-Biograph, Professor Otto Jahn, beabsichtigt auch das Leben und die Werke Joseph Haydn's in ähnlicher Weise darzustellen, und ein wesentlicher Theil seiner Vorarbeiten hiezu besteht in der Aufsuchung und möglichst vollständigen Sammlung von Haydn's Tonwerken. Die Aufforderung meines gelehrten Freundes, mich an diesen Vorarbeiten zu betheiligen, konnte mir nur erfreulich sein, und ich begann damit, in den Katalogen der hiesigen Hofbibliothek und des Archives der Gesellschaft der Musikfreunde theils mir namentlich bezeichneten, theils noch unbekannten Werken nachzuforschen. Als ich dabei insbesondere jene Sammlung in's Auge faßte, welche, von dem Kardinal-Erzherzoge Rudolf herrührend, durch dessen Vermächtniß in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde gekommen ist, entdeckte ich daselbst ein mir bisher ganz fremdes Oratorium unseres Meisters, dessen in keiner Lebensbeschreibung erwähnt ist, und dieser Fund, dessen ausführliche Benützung meinem Freunde Jahn anheimgestellt bleibt, veranlaßt mich zu der gegenwärtigen vorläufigen Anzeige. Der auf dem Ledereinbande der Partitur aufgeklebte Titel lautet:

Abramo ed Isacco,
Oratorio in due Atti, Musica del Signore Giuseppe Haydn.

Attori cantanti:

Abramo.
Isacco.
Gamari.
Sara.
Pastori, Coro.
Angelo.

Der Stoff dieses Oratoriums ist von Dichtern und Tonsetzern vielfach bearbeitet worden; da mich aber die Verse entschieden an Metastasio's Schreibart erinnerten, so nahm ich dessen Werke zur Hand und fand bald, daß es sein Oratorium: „Isacco, figura del Redentore" war, welches Haydn, nur mit Veränderung des Titels und zweier Nummern, in Musik gesetzt hatte. Die Aenderung des Titels geschah ohne Zweifel zur Unterscheidung von den zahlreichen anderweitigen Bearbeitungen des nämlichen Textes. In mehreren Ausgaben der Opere di Metastasio findet sich bei diesem Oratorium angemerkt, dasselbe sei auf Befehl Kaiser Karl's VI. gedichtet und zuerst mit Musik von Reutter in der Charwoche 1740 in der kaiserlichen Hofkapelle aufgeführt worden. Diese Angabe ist aber nicht richtig; denn auf der im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde verwahrten Partitur dieses Werkes mit Musik von dem damaligen Vicehofkapellmeister Luc' Antonio

Predieri ist ausdrücklich bemerkt, daß die Aufführung in der Charwoche 1739 in der Hofkapelle statt fand. Dieses Archiv besitzt auch noch Kompositionen des nämlichen Textes von Nicolo Jomelli, Giuseppe Bonno und Marianna Martinez, jedoch ohne Angabe einer Jahreszahl, die auch bei Haydn fehlt. Eine Partitur von Reutter konnte ich bisher nicht auffinden; wenn sie jedoch überhaupt existirte, so könnte sie nur in dem kaiserlichen Privat-Musikarchive zu finden sein, welches aber derzeit wegen Aenderung des Aufbewahrungsortes nicht zugänglich ist.

Ich habe keinen Grund, an der Autorschaft Haydn's zu der oben bezeichneten musikalischen Bearbeitung zu zweifeln. Der Titel, welcher seinen Namen angibt, ist von der Hand eines damals sehr bekannten und verläßlichen Kopisten geschrieben, welcher viele Kopiaturen für den kaiserlichen Hof besorgte. Die Notenschrift, welche von einer anderen Hand herrührt, trägt ganz das Gepräge jener Zeit. Der Styl erinnert sehr an jenen des „Ritorno di Tobia“; doch sind die Arien kürzer gehalten und weniger mit Verzierungen überladen. Der Text, wie er in Metastasio's Werken abgedruckt ist, enthält dreizehn Arien und am Schlusse jeder Abtheilung einen Chor. Haydn ließ den Schlußchor des ersten Theiles hinweg und ersetzte diesen durch ein recht schön geführtes Terzett; in der zweiten Abtheilung ließ er eine Baßarie („Dal gran peso“) ausfallen und schaltete dafür eine ganze Scene mit Marsch und mit einer Sopranarie des Isaaco ein, wobei die Handlung des Opfers wirklich vor sich geht, welche im ursprünglichen Textbuche nur erzählt wird. Die neuen Verse scheinen mir von Metastasio selbst herzurühren, wenigstens sind sie ganz in seiner Art und Weise gedichtet; bei der freundschaftlichen Verbindung, welche zwischen ihm und Haydn bestand, ist dies auch sehr wahrscheinlich.

Die Entstehungszeit dieser Komposition läßt sich nicht mehr genau bestimmen; dem Style nach dürfte sie in die Zeit von Haydn's Anstellung bei Graf Morzin (1759-60), oder in die ersten Dienstjahre bei Fürst Esterhazy fallen. Gegen eine frühere Zeitannahme spricht die Anwendung von Klarinetten bei einigen Nummern, gegen eine spätere die vergleichungsweise geringe Bedeutung des Werkes, welches an kontrapunktischer Gediegenheit jenem von Predieri entschieden nachsteht, in seiner melodischen Frische und Anmuth aber schon die Eigenthümlichkeit des Meisters ahnen läßt. Zur öffentlichen Aufführung in unserer Zeit, eignet sich der „Abramo“ noch weniger als der „Ritorno di Tobia“; als ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte Haydn's dürfte er aber alle Beachtung verdienen.

Studie

über das Thema vom Inhalte des Kunstwerks.

Von **Karl Gräbener.**

(Schluß.)

Es war nöthig, alle möglichen Wege einzuschlagen, die eingeschlagen worden sind, den Inhalt im Kunstwerk zu erkennen; nöthig, alle bösen Wetter und Wasser auszutreiben, ehe wir es unternehmen durften, selbst die Grube zu befahren, um auf reines Erz, wenn's uns vergönnt, zu stoßen. Eine spezielle Kunst, die ob ihres Materials weitaus den ersten Rang einnimmt, die Dichtkunst, wird uns vielleicht auf die rechte Fährte leiten zur Beantwortung unserer, wie wir gesehen, überaus schwierigen Frage.

In allen Künsten formt und bildet der Künstler aus einem in seinem Verhalten zu ihm selbst und seinem Thun geistlosen Material, — dasselbe sei nun dichter, schwerer, deshalb ruhend, räumlich, oder dünner, leichter, deshalb flüchtig und verschwebend, zeitlich. So Holz, Erz, Stein oder eine zu Stein sich verhärtende Masse, zum vollen Körper gebildet; so die bloße Fläche des Holzes, der Leinwand, des Glases und Kalks, getränkt mit der Farbe; so endlich der schwebende, in gleichmäßige rhythmische Schwingung versetzte, zum Ton gewordene Aether. Alles genannte Material verhält sich, wie eben gesagt, zum bildenden Künstler geistlos *), ist deshalb an und für sich noch ohne Inhalt, und bietet sich dem Künstler nur dar, damit er aus ihm die Hülle, die Form gestalte für eben den Inhalt, nach dessen Wesen wir suchen. Nur die Dichtkunst macht hierin eine Ausnahme. Wie die Musik in Tönen und Tonreihen, so arbeitet die Poesie in Wörtern, Worten. Allein die letzteren sind bei weitem ein

*) Hanslick spricht auch hier, im Gegensatze zu unserer Ansicht geradeaus von „körperlosem“, daher „geistigstem Materiale der Tonkunst“. Wie? ist denn der rhythmisch bewegte, also jedenfalls in Bewegung zu setzende, an unsern Ohrnerven schlagende Aether kein Körperliches?

Anderes, sind mehr als Töne, es sind Laute, deren jedes ein Geistiges an und in sich trägt. Jedes Wort birgt einen Begriff, jeder Satz einen Gedanken: so fördr' ich, Worte gebrauchend, schon ohne weiteres ein Geistiges zu Tage. Von den Wörtern aber läßt sich das in denselben liegende Geistige, von den Worten der Gedanke für den am Dualismus des Körper-Geistes haftenden Menschen nicht loslösen, auch nicht losgelöst denken. Mein Denken geschieht ja in Worten; es ist das Eine zugleich das Andere; Wort ist Begriff, Begriff ist Wort. So kann das letztere, selbst in seiner Mehrzahl, Wort an Wort gereiht, noch nicht zur Form der Dichtung werden, wie der Begriff des Worts nicht ihren Inhalt bilden. Beide sind ja nicht, wie Form und Inhalt, Gegensätze für den denkenden, trennenden Geist. Nehmen wir aber — statt jener blos Begriffe ausdrückenden, daher in ihrer Reihenfolge nur dem Gesetze des Begrifflichen gehorchenden Wörter — einen ganzen Cyklus solcher, die im freien Spiel nach rhythmischen und metrischen Gesetzen und nach denen des Wohllauts in dieser ganz bestimmten Sprache der Künstler aneinander fügte; statt jener Begriffe oder der durch aneinandergereihte Begriffe gewordenen Gedanken, einen Gedankenkomplex, ein Amalgam von Gedanken, ein so und so Gedachtes, innerlich Durchlebtes, mithin nicht bloß Geistiges schlechthin, sondern geistig Individuelles, welches nur einmal und gerade nur in der Form sich zur Erscheinung bringt, und dessen eben durch das Dichten der Dichter sich entäußert: so haben wir in dem letzteren ein jener Form Entgegengesetztes, von ihr losgelöst zu Denkendes und, mit momentaner Aufhebung des Kunstwerks als solchen, wirklich Loszulösendes (in die bloße Sprache des Begriffs zu Verlegendes), dem Kunstwerk selber aber Immanentes und keinem Dritten, nicht einmal der Seele des Dichters mehr — nach dem Gewordensein des Kunstwerks — Anhaftendes; somit — und jetzt erst können wir dem allgemeinen Begriffe „Inhalt" ein Hauptmerkmal in Absicht auf die Kunst hinzufügen — ein durchaus Persönliches.

Es ist von Wichtigkeit, ihn uns vollkommen klar zu machen, diesen (in jedem einzelnen poetischen Werke natürlich ein anderer seienden) „Inhalt" alles Poetischen; uns klar zu machen, wie derselbe nicht homogen ist einem oder mehreren Gedanken, sondern und lediglich: einem vermöge des Denkprozesses persönlich Durchlebten, einem Gedachten. Nur dieser Gegensatz wird uns auf den Inhalt der Kunstwerke auch in den übrigen Künsten führen.

Nicht dieses oder jenes Gefühl, nicht diese Reihe von Gefühlen, die mir ja — wie dem Dichter der Gedanke — nach Herausbildung des Kunstwerks noch bleiben, oder doch bleiben können, folglich außerhalb des Kunstwerks existiren, sind Inhalt des Musikstücks; vielmehr: ein Gefühltes ist es, das, durch den ganzen Prozeß des Fühlens (entgegen dem des Denkens beim Dichter) wiederum persönlich Durchlebte, nunmehr in die Form des speziellen musikalischen Kunstwerks Uebertragene, dessen sich der Musiker durch das Darstellen seines Werkes entäußert hat. Es ist der Form des Musikstücks immanent und doch entgegengesetzt; nur der Trennung für den Begriff steht ein großes Hinderniß im Wege. Begriff und Wort — wir sagten's oben — sind für unser Denken eins. Nun ist aber des Musikstücks Inhalt eben kein Gedachtes, also dem Begriff an und für sich ewig Unzugängliches; daher die Trennung, soll sie einmal — mit einstweiliger Zerstückelung des Kunstwerks — vollzogen werden, lediglich durch eine Fiktion absetzen der Phantasie vollzogen werden kann, derselben gestaltenden Kraft, welche hier, wie in der Dichtkunst die Verbindung beider, der Form und des Inhalts, somit des Kunstwerks selbst ursprünglich hergestellt hat, und nun wieder herstellt. Es lag aber in der allgemeinen Definition des Wortes „Inhalt" bei der Forderung der Loslösbarkeit oder Trennbarkeit von Form und Inhalt der Ton nicht auf dem dort gesetzten Beiwort: „begrifflich" oder „für den Begriff" — dieser wurde oben als das nächstliegende angenommen — sondern auf dem Worte: Trennbarkeit, Möglichkeit der Trennung; und wir müssen, weiter vorgeschritten, auch diese Möglichkeit erweitern, dafür setzend: Trennbarkeit durch Fiktion, fingirte Loslösung.

Wenden wir nun diese unsere gefundenen Begriffe des „Gedachten" und „Gefühlten", als persönlicher in die Form des Kunstwerks übergegangener Ausströmungen des menschlichen Geistes, auf die andern Künste an, so würden wir vielleicht nicht gerade Falsches aussagen, wenn wir von der Architektonik und Landschaftsmalerei als überwiegend der Musik, von aller übrigen bildenden Kunst als zugleich dieser und der Poesie zugewendeten redeten. Allein warum zu dieser Halbheit unsere Zuflucht nehmen, warum einen Zwittergedanken aussprechen, wenn wir speziell in Absicht auch auf diese Künste einen entsprechenden Ausdruck finden, dessen Verständniß nach dem Vorigen auch ohne nähere Detaillirung klar und offen daliegen dürfte? — Wie das „Gedachte" sich verhält zum „Denken", zum „Gedan-

ken", das „Gefühlte" zum „Fühlen", zum „Gefühle": so das innerlich „Geschaute, Angeschaute, Erschaute" zum „Schauen", zur „Anschauung". Und diesen Ausdruck, als rein Geistiges gefaßt, können wir sogar auch auf die Dichtkunst wieder rückwärts übertragen. Allen drei Begriffen zusammen genommen aber, dem „Gedachten", „Gefühlten" und „Geschauten" entspricht — und also auf die Kunstwerke in sämmtlichen Künsten anwendbar — das Wort: „die künstlerische Idee".

Ist das denn etwas Neues, noch nie Gehörtes, das Wort, der Begriff: „künstlerische Idee?" nicht vielmehr vor uns oft und seit undenklichen Zeiten als „Inhalt" künstlerischer Produktion gebraucht worden? — Unstreitbar und gewiß! — Aber wie gebraucht worden? Distinguirt in seiner Schärfe und nach seinem ganzen Umfang? zum Verständniß gebracht? verstanden überhaupt? gereinigt von allen ihm nicht zukommenden Merkmalen und in dieser seiner Ausschließlichkeit festgestellt? — Woher denn die ewig sich erneuernde Streitfrage über den „Inhalt der Kunst", insonders der Musik, wenn nicht das Wort „Kunstidee" als bloßer Name stets in der Luft schwebte, aller möglichen Deutungen fähig, die Jeder sich für sich und wie er's wollte, davon machte? von Unklarheit überwuchert, geträumt statt gedacht? der ganzen Kunst als solcher zugeschrieben, statt daß es nur dem Kunstwerk eignet? — Wäre es mir gelungen, auch nur ein Schärflein dazu beizutragen, daß Klarheit dem Begriffe und wenigstens der Weg zu seinem Verständniß gelichtet werde (wie er mir selbst durch meine Untersuchung lichter ward). — so hätten diese Zeilen ihren Zweck erreicht. Jede offen ausgesprochene Gegenmeinung aber kann dem Schreiber derselben nur erwünscht sein, da aller auf anständigem, d. h. wissenschaftlichem Boden geführte Streit nur fördern kann — wonach er strebt — die Wahrheit.

Theatralisches aus Italien.

Von **Rudolf Gottschall.**

II.

Die Uebersetzungen spielen eine große Rolle im italienischen Repertoir. Scribe wird selbst dem Publikum der Volks- und Sommerbühnen vorgesetzt. So sah ich im Mausoleo Augusto in Rom seine „Calomnie" zur Aufführung gebracht. Dasselbe Theater gibt auch Schiller's „Maria Stuart". Schiller, Victor Hugo, Scribe, die französischen Boulevards-Dramatiker mit ihren Effektstücken verdrängen fast die einheimische Produktion, welche durchweg nach den Regeln des klassischen théâtre français und in nüchterner Weise schafft. Selbst Manzoni, der für das Haupt der romantischen Schule in Italien gilt, ist ein regelrechter Poet, der Boileau's Beifall finden würde. Manzoni's und Nicolini's Verdienst besteht nur darin, daß sie nationale Stoffe gewählt und die historische Tragödie für Italien zu schaffen versucht. — doch ohne diesen Stoffen durch eine im wahren Sinn volksthümliche Behandlung gerecht zu werden. Da auch merkwürdiger Weise die Gozzi'sche „Zauberposse" sich nicht auf den Brettern behauptet hat, da dies ganze Genre ausgestorben ist, so steht die italienische Volksbühne gänzlich verwaist da. Natürlich ist sie bestrebt irgend einen Ersatz dafür zu suchen, daß die Poeten des höheren Styles sie verlassen. Der Pulcinella auf der einen, das politische Tendenzdrama auf der andern Seite — dramatische Experimente in rohester Form, bilden das Repertoir der Volksbühnen, welche indeß das tragische Genre bisweilen mehr kultiviren, als dies in Deutschland der Fall ist.

Die Arena, das Sommertheater, ist in ganz Italien eingebürgert. Diese Theater lassen den größten Theil des Zuschauerraumes, die platea, unbedeckt, während in einzelnen die Logen gegen Regen und Unwetter geschützt sind. Das schönste dieser Theater war das politeama Vittore Emanuele in Florenz, dessen Eröffnungsvorstellung ich mitansah. Ein prächtiger, an die alten Amphitheater erinnernder Bau, eine umfassende platea, die steinernen Sitze terassenförmig in weitem Rund emporsteigend, die bedeckten Korridore geräumig, die Vorhallen glänzend, die Bühne tief und breit genug für die größten Schaustücke; man konnte die Freude der zu Tausenden hinzuströmenden Florentiner über das neue, ihrer Stadt zur Zierde gereichende Theater theilen. Man gab die Oper „Lucia von Lammermoor", die offenbar nicht dorthin gehörte, dann aber ein romantisch-militärisch-historisch-ethnographisches Ballet: „Der Uebergang über die Beresina", ein Schaustück mit großartiger Inscenirung und Kompanierie. Es beginnt damit, daß Napoleon Orden an seine Tapfern vertheilt; der Brand von Moskau, der Uebergang über die Beresina sind die Glanzscenen des Stückes. Der kleine Zuschnitt, durch den selbst auf unsern Hoftheatern oft die Kampfscenen, die militärischen Tableaux, die pomp-

haften Aufzüge verdorben werden, wirkte hier nirgends störend, das Auge des Zuschauers brauchte keine Anleihe bei ihrer Phantasie zu machen, um die auf der Scene vorgeführten Bilder angemessen und wirkungsvoll zu finden. Selbst ein kaiserlicher Hofball wurde mit allem Glanz der Kostüme und im größten Style dargestellt. Freilich, ein Ballet ist nicht die geeignete Form für das Volksstück; die Tanzpiecen waren oft in sehr gesuchter Weise eingelegt; die Bajaderen tanzten gleichsam in die Gewehrpyramiden hinein. Doch ein historisches Schaustück von echt volksthümlichem Gehalt würde in dieser Ausstattung gewiß einen glänzenden Effekt machen. Das prächtige Politeama ist inzwischen ein Raub der Flammen geworden! Der wackere Baumeister Bonainti, der sich am ersten Abend so oft eines stürmischen Hervorrufes zu erfreuen hatte und komplimentirend von einer Seite des Proseeniums auf die andere spazierte, soll vor Schreck über die unplötzliche Zerstörung seines Werkes in Ohnmacht gefallen sein. Die kleinere Arena Goldoni in Florenz bringt Rührstücke mit vorzüglichem Ensemble zur Aufführung. Ich sah hier das französische Effektdrama: „Die Hucke des Vater Martin“. Hr. Rossi gab den Alten mit großer Liebenswürdigkeit und Bravour und würde in Deutschland nach einer solchen Leistung einen hohen Rang unter den „Menschendarstellern“ einnehmen, wie sich die Vertreter der realistischen Schule zu nennen lieben.

Das Repertoir der übrigen Volksbühnen ist von der größten Buntscheckigkeit. Im Teatro Malibran in Venedig, das übrigens keine offene Arena ist, kamen öfters große Räuberdramen mit allen möglichen Knalleffekten zur Aufführung. Natürlich fehlt auch jene große Dosis von Edelmuth nicht, ohne welche der italienische Brigantaggio, der sich sogar bis zur Höhe einer politischen Partei aufschwingt, nicht gedacht werden kann. In der Arena del sole in Bologna wurden „I misteri della inquisizione di Spagna“ dargestellt, das Publikum der Romagna gerieth in stürmischen Enthusiasmus über alle Stellen und Scenen, in denen die Nachtseiten der katholischen Geistlichkeit schonungslos aufgedeckt wurden. Der eigentliche Pulcinella des Stückes, eine Art von gutmüthigem Sancho Pansa, der kopfüber in alle Verwicklungen, wie in ein Wasserbad hineinpurzelt und triefend und sich schüttelnd wieder zum Vorschein kommt, dabei ein starker Esser und Trinker, gehört dem geistlichen Stande an; doch verschwindet dieser humoristische Anflug des Stückes gegen die Gräuel der Inquisition, welche seinen schauerlichen Mittelpunkt bilden. König Philipp und der Großinquisitor sind die erhabenen Leiter dieser geistlichen Maschinerie, welche die zahlreichen Instrumente der Folterkammer in Bewegung setzt. Doch dieser ganze Apparat der Kirche dient nur politischen Tendenzen — quod est demonstrandum. König Philipp überliefert den echten König Sebastian von Portugal, den er für den falschen ausgibt, als einen Ketzer seiner Inquisition. Die Zuhörer vernehmen den markdurchdringenden Schrei des Gemarterten in der Folterkammer und sehen ihn zuletzt selbst mit auf die Bühne geschleppt, wo die Tortur ihren ungestörten Fortgang nimmt. Seine Tochter soll im letzten Akte verbrannt werden, feierliche Prozession zum Scheiterhaufen, der bereits angesteckt wird, als von allen Seiten Freiheitshelden über die Priester herfallen und eine burleske Revanche unter ihnen anrichten. Das Opfer wird befreit — und die Arena del sole jubelt über den glücklichen Ausgang und über die lange Nase, mit welcher die heilige Inquisition diesmal abziehen muß. Uebrigens wird dem guten König Philipp für seine Tyrannei gehörig der Text gelesen, und zwar in allen Tonarten. Ein humoristischer und ein pathetischer Marquis Posa verkünden das Evangelium der Menschenrechte unter dem stürmischen Beifall sämmtlicher Blousen und Uniformen, welche den Zuschauerraum der Arena bevölkern. Zuletzt tritt auch König Sebastian dem spanischen Monarchen als ein begeisterter Apostel der Humanität gegenüber und entzückt die Romagnolen, welche noch mehr als andere Italiener dazu aufgelegt scheinen, alle Anspielungen auf die Verderbniß und auf die Tyrannei des Klerus zu beklatschen.

Ein Drama: „Die Pariser Barrikaden“, welches gewiß in Bezug auf Tendenzphrasen und derbstoffartiges Interesse einer die Nerven packenden Handlung nicht hinter den spanischen „Mysterien“ zurückstand, sah ich nicht nur in Bologna, sondern auch in Mailand und in andern Städten angekündigt. Es machte gerade die Runde über die Volkstheater, ähnlich wie eine Tragödie „Katharina Howard“, die in Rom und Genua zur Aufführung kam und deren Heldin die unglückliche Gemahlin des Blaubart's Heinrich VIII. ist, welche von dem eifersüchtigen Tyrannen zum Tode verurtheilt wurde. Heinrich VIII. war ein echter blutrother Kartenkönig mit Scepter und Krone — und die Intrigue nimmt ihren Fortgang mit Hilfe der ganzen beliebten Maschinerie von geheimen Gängen, maskirten Thüren, Gesichtslarven und den andern, aus den Romanen des ancien régime hinlänglich bekannten poetischen „Geheim-

mittel". In Mailand gibt es eine große Zahl von Theatern dritten Ranges, von Sommerbühnen, deren Riesenzettel an allen Straßenecken angeschlagen sind — und alle diese Bühnen, bis herab auf die Arena der giardini pubblici, bringen politische Tendenzstücke zur Aufführung, deren Pointen theils gegen die Geistlichkeit, theils gegen die Fremdherrschaft gerichtet ist. Zu diesem Zwecke werden auch mittelalterliche Helden eingeschlachtet; die Liga der lombardischen Städte gegen Friedrich Barbarossa gibt den Inhalt zu einem großen historischen Schauspiel her, in welchem das heutige Mailand Rache nimmt für die Verwüstung des früheren durch den grimmen Rothbart. Ein anderes Drama behandelt eine Verschwörung zu Bologna, in welcher ein Kardinal die Zeche bezahlen muß, soviel ich aus einem Akte des Stückes ersehen konnte, denn mehr von diesem schauerlichen Schauspiel zu genießen, war bei dem besten Willen unmöglich, so roh und brutal war die Tendenzphrase, mit der es der Autor aufgeschminkt hatte, und so erbärmlich die Schauspieler. Hier zeigte sich doch die Versumpfung und Verwilderung des Geschmacks, in welche die sich selbst überlassene Volksbühne verfällt; während sie bei der Wahl der Stoffe einen richtigen Instinkt für das Volksthümliche und Zeitgemäße verräth, ja für tragische Konflikte von historischer Bedeutung, erreicht die Ausführung nirgends eine größere Höhe, als die einer Puppenkomödie, deren Marionetten Zettel mit den Lieblingsphrasen des Tages in den Mund geklebt sind.

Italien bedarf eines größeren dramatischen Genius, als seine Alfieri und Maffei, seine Manzoni und Niccolini sind, um ein Kunstdrama zu schaffen, welches zugleich ein Volksdrama ist und den berechtigten Inhalt des modernen Lebens in die entsprechende künstlerische Form kleidet. Die komische Volksbühne hat wenigstens ihren Pulcinella, der auf dem Teatro Metastasio in Rom und Carlino in Neapel allabendlich seine humoristischen Sprünge macht. Der Pulcinella ist eine nicht italienische Figur, die ihren Stammbaum selbst aus dem grauen Alterthum herleitet. Er ist gerade nicht sonderlich witzig und geistreich — aber drollig, und kennt alle Höcker und Auswüchse des italienischen Nationalcharakters so genau, daß das Publikum sich gleich an den Rücken fühlt, wenn er nur seine Peitsche zu schwingen anfängt. Am vortheilhaftesten zeigt sich der Hanswurst, wenn er seine Rolle in einem Volksdialekt durchführen kann, wie im Carlino, der kleineren Bühne des Largo del castello in Neapel. Der Jargon der Lazzaroni, der dem Fremden auf längere Zeit ein Buch mit sieben Siegeln bleibt, gibt für die Einheimischen gerade die pikante Würze dieser Pulcinellastücke her. Die Handlung dieser lustigen Volksstücke ist nicht auf zarte Seelen und prüde Gemüther berechnet. Wir sahen einen Bett- und Wettkampf sehr drastischer Art zwischen einem Ehegatten und dem Eindringling in das Ehebett, der aber unschuldiger Weise in den Verdacht gekommen war, das eheliche Glück an so verhängnißvoller Stelle gefährdet zu haben. Aehnliche burleske Scenen ergnicken den Lazzaroni, der besonders sein Spiegelbild mit großem Wohlgefallen auf den weltbedeutenden Brettern erblickt.

Die Theater zweiten Ranges, das Teatro Cannobiana und Radegonda in Mailand, das Teatro Argentino in Rom, Ristori in Verona, geben ebenfalls Opernvorstellungen, namentlich wenn die Saison der großen Operntheater vorüber ist. Die üble Sitte, ein Potpourri aus einzelnen Opernakten zu geben, ist auch in Italien heimisch. Im Teatro Ristori wohnte ich einer Vorstellung bei, welche aus solchen Opernfragmenten bestand und ein zahlreiches Publikum versammelt hatte. Hier werden in der platea, deren vorderer abgesperrter Theil von den zahlreichen Offizieren der österreichischen Garnison eingenommen wird, jedem Zuschauer zwei Stühle zur beliebigen Benützung gegeben, ein Luxus, der zu sehr komfortablen und kühnen Posturen Veranlassung gibt. Eine andere kleine Eigenthümlichkeit, die mir zuerst in diesem Theater, dann aber überall in Italien auffiel, ist der Mangel an Theaterzetteln, durch welche sich das Publikum über die Darsteller orientiren könnte. Es herrscht in dieser Beziehung eine große Harmlosigkeit, welche den deutschen Theatern fremd ist. Mein Nachbar im Teatro Ristori beklatschte mit einer wahren Berserkerwuth des Entzückens die Primadonna — und als ich ihn nach dem Namen der Sängerin frug, erklärte er, daß ihm derselbe unbekannt sei. In Deutschland applaudirt man zuerst die Persönlichkeit und dann ihre Leistung; kein deutscher Klaqueur ist so naiv, eine Sängerin zu beklatschen, die sich ihm nicht mindestens durch den Theaterzettel vorgestellt hat. Die einzige neue Oper, deren Aufführung ich in dem Teatro Argentino in Rom beiwohnte, war die „Jone" des neapolitanischen Kapellmeisters Petrelli, welche, nach erfolgreichen Aufführungen in Neapel und Mailand auch den Weg auf die römischen Bretter gefunden hat, denn das heutige Rom ergreift in keiner Hinsicht die Initiative, es müßte denn die Beförderung

des Brigantaggio sein. Der Text der „Jone“ ist aus Bulwer's „letzten Tagen von Pompeji“ entnommen, ähnlich dem Texte der deutschen Oper von Pabst: „Die letzten Tage von Pompeji“. Die Situationen sind nicht ohne Geschick aneinandergereiht; auch die Gruppirung der Charaktere zu musikalischem Zwecke ist durchweg angemessen. Die Musik gehört der Verdi'schen Schule an. Von den Sängern zeichnete sich namentlich der Tenorist Negrini aus. Die Ausstattung war weder glänzend noch störend — doch würde eine deutsche Bühne gleichen Ranges für eine große Oper mehr gethan haben.

Die italienische Sitte, daß die Direktionen mit ihren Gesellschaften selbst von einer Bühne zur andern reisen, hat in der Regel wohl zur Folge, daß dieselben besser und länger zusammengehalten werden, als in Deutschland — ein für das Ensemble und das Repertoir, das bei uns fortwährend durch neue Engagements zerissen wird, unschätzbarer Vorzug. Auch wird die Einseitigkeit der deutschen Krähwinkel vermieden, welche überall einzelne Lieblinge sich auswählt und verwöhnt, so daß fast jede Stadt und jedes Städtchen ihre enfants cheris und gâtés aufzuweisen hat. Ein italienischer Sänger muß im regelmäßigen Lauf der Dinge, ohne als Gast von glänzenden Zeitungsreklamen unterstützt zu werden, die Feuerprobe vor dem verschiedengearteten Publikum mehrerer großer Städte bestehen; die lokale Reklame kann da keinen allgemein giltigen Ruf schaffen. Auf jeder Bühne heißt es von neuem: hic Rhodus, hic salta.

Dennoch sind die italienischen Theaterzustände im Ganzen, sowohl was den Werth der neuen dramatischen Literatur als auch was die Geschmacksrichtung des Publikums betrifft, keineswegs glänzender oder günstiger gestaltet, als die deutschen. Es ist in Deutschland hierin, wie überhaupt, ein reicherer Fond, der nur besser verwaltet zu werden brauchte. Freilich, um die prächtigen und sonoren Organe werden die deutschen Künstler die italienischen stets beneiden müssen, da in Deutschland der Ruhm der darstellenden Künstler in der Regel im umgekehrten Verhältniß zu dem ihrer Mittel steht und man ihre Kunst besonders dann sorgsamer pflegt, wenn sie dem spröden Material durch die Kraft des Geistes überraschende Triumphe abgewinnt.

Stuttgarter Musikbericht.

Aussichten für die Konzertsaison. Beethoven's D-dur-Messe. Salieri's „Axur“. Hr. Eckert und die Musikdirektoren. Das Gastspiel des Hrn. Carl-Schmidt. Die Opernmisère.

*** Wie alljährlich hat während des Sommers die edle Tonkunst in unserer Stadt gänzlich geruht; wer eine andere Musik hören wollte, als die der Vögel auf den Zweigen, mußte sich an den mittelmäßigen Leistungen der Militärorchester genügen lassen, denn was die auf dem benachbarten Cannstädter Sommertheater aufgeführten Singspiele und Baudevilles betrifft, so konnte der Freund einer unbändigen Heiterkeit sich zwar trefflich amüsiren, von „Musik“ darf aber hiebei im Ernste nicht gesprochen werden. Mit dem ersten Herbstmonat, dem September, ändert sich dies Alles; die Oper beginnt gleich in der ersten Woche und die ersten Ausläufer der Konzertsaison lassen auch nicht lange auf sich warten. In diesem Jahre sind wir nun zwar bis jetzt von allen Virtuosen verschont geblieben, und die auf die zweite Woche des Oktober annoncirten Konzerte des Pianisten Wilhelm Krüger und des Violinisten Jean Becker aus Paris und des Hornisten Fohmann, Mitglied der Hofkapelle, stehen als erste in Aussicht; dennoch aber hat die Saison in höchst bedeutsamer Weise durch die vom Verein für klassische Kirchenmusik veranstaltete Aufführung der Beethoven'schen „Missa solemnis“ begonnen, und wir wollen in diesem Anfang ein günstiges Prognostikon erblicken, um so mehr, als andererseits in Folge der fortdauernden Krankheit des Konzertmeisters Goltermann und der projektirten Reise des Klavierspielers Pruckner nach Paris die Quartett- und Kammermusik-Abende, wenn sie überhaupt zu Stande kommen, den Vergleich mit den Vorjahren kaum werden aushalten können.

Was das erwähnte Beethoven'sche Werk, die D-dur-Messe betrifft, so war sie bis jetzt hier noch niemals aufgeführt worden; es bedarf, um eine Aufführung zu ermöglichen, der Mitwirkung vieler Faktoren, und wenn man erwägt, daß die die Chöre exekutirenden Mitglieder des Vereins für klassische Kirchenmusik Dilettanten sind, so läßt sich in Anbetracht der bedeutenden zu überwindenden musikalischen Schwierigkeiten etwa ermessen, welche heikle Aufgabe dem Vorstand, Hrn. Professor Faißt, geworden war. Um so höher ist es anzuschlagen, wenn man, der Wahrheit die Ehre gebend, es aussprechen kann, daß sowohl bei der ersten Aufführung am 22. September, als bei der am

29. desselben Monats erfolgten Wiederholung der Chor mit imponirender Sicherheit eingegriffen, und wenn, trotzdem daß die Sänger des Vereins durch anderweitige Dilettanten unterstützt waren, es den vereinten Kräften doch nicht immer gelang durch die Orchestermassen durchzudringen, so liegt dies in der immer noch zu schwachen Besetzung der Singstimmen, einem Mißstand, dem vielleicht in Zukunft dann abgeholfen werden kann, wenn die D-Messe in einem Abonnementskonzert gegeben und zu den Gesangskräften des Vereins für klassische Kirchenmusik noch die des Theatersingchores kommen. Die Soli wurden gesungen von Fr. Jäger-Schröder, früherem Mitglied unseres Theaters, der Hofoperusängerin Frl. Marschalk, den Hofsängern Albert Jäger und Wallenreiter; außer dem Frl. Marschalk, die eine treffliche Kirchensängerin ist, vermochten sich die Solisten in dem fremden Raum. der großen Kirche, nicht ganz zurecht zu finden; die Töne der Fr. Jäger und des Hrn. Wallenreiter waren nicht markig genug und Hr. Jäger forcirte seine Stimme zu sehr. Anlangend den instrumentalen Theil, so hatte zwar die Hofkapelle fast in vollständigem Verein den Orchesterpart übernommen, doch wollte es uns einige Mal bedünken, als ob einige der Herren. namentlich der Herren Bläser sich nicht mit der ganzen Tiefe in ihre Aufgabe versenkt hätten, die ein so schwieriges Werk erfordert; tadellos und überaus stylvoll spielte Hr. Konzertmeister Singer das Violinsolo in „Sanctus“ und recht wacker ein junger angehender Musiker, Hr. Jod, den Orgelpart. Mit unermüdlicher Umsicht leitete am Dirigentenpult Hr. Faißt die Aufführung, die Alles in Allem immerhin von imponirender Wirkung war, und durch die sich der würdige Mann einen neuen Anspruch auf Dank bei allen Musikfreunden erworben hat. Ueber das Werk selbst haben d. Bl. gelegentlich der am 17. März 1861 in Wien durch die Gesellschaft der Musikfreunde erfolgten Aufführung von sachkundiger Feder eine detaillirte Exposition gebracht *), auf die hier verwiesen werden mag, wobei übrigens Ihr Referent nicht umhin kann, auszusprechen, daß in hiesiger Stadt der Eindruck der Messe, die, wie es eben damals in einem kurzen Referat d. Bl. **), mit vollem Rechte heißt, „gar nicht Kirchenmusik im engeren Sinne genannt werden kann, sich von allen vorher und nachher geltenden Mustern entfernt“, infofern kein ganz einheitlicher war, als man zwar die unläugbare Größe des Werkes anstaunte, dabei aber doch sich der Wahrnehmung nicht verschließen konnte, daß „das Streben nach höchster Eigenthümlichkeit den Meister zuweilen über die Grenze der Willkür geführt habe“. Diejenigen jungen Musiker hiesiger Stadt und ihre Anhänger, denen Mozart und Haydn als Zöpfe erscheinen, für die Beethoven fast nur in seinen späteren Quartetten und in der neunten Symphonie existirt, deren Ideale, Wagner und Liszt, angeblich Alles vor ihnen Geschriebene verdunkelt und der Tonkunst eine neue Richtung für alle Zukunft gegeben haben — diese reklamiren die D-Messe als ihnen verfallen und können des Schwärmens kein Ende finden. Wir andern profaischen Menschen haben noch sobiel Ruhe bewahrt, um nicht zu vergessen, daß es außer der D-Messe auch noch andere Werke der Kirchenmusik gibt, die des Anhörens werth sind.

Da, wie schon oben bemerkt, die Virtuosen bis jetzt noch nicht hervorgetreten sind, und die Abonnementskonzerte erst im November beginnen, so sind wir genöthigt, unmittelbar aus der Kirche in das Theater zu treten, wo mit Sallerl's „Azur“ der, wie uns dünkt, ziemlich verunglückte Versuch gemacht wurde, eine Musik, die seiner Zeit Sensation gemacht haben mag, die aber nicht als klassisch, als mustergiltig für alle Zeiten gelten kann, neu einbürgern zu wollen. Nicht, als ob wir die mancherlei Lichtseiten des „Azur“ ignoriren wollten; daß sei ferne von uns und wir erkennen gerne an, daß eine große Anzahl von lieblichen, einschmeichelnden, zum Theile leicht faßlichen Melodien, sowie eine im Ganzen recht charakteristische Färbung der einzelnen auftretenden Personen, eine, wenn auch der einheitlichen Konzeption entbehrende, doch immerhin sich bis zum Schluß stetig steigernde dramatische Handlung, vornehmlich aber die im Ganzen herrschende Mozart-Gluck'sche Stimmung den Hörer recht angenehm berühren. Allein, so angenehm einzelne Nummern: Arien, Duette, ein reizendes, komisch gehaltenes, Maskenterzett in's Ohr fallen, so erhebend eine vom Baß und dann vom Alt gesungene Preghiera uns berührt, so wohlthuend es für unser Gefühl ist, einmal wieder eine Musik zu genießen, die sich von den betäubenden Effektmitteln der neuesten Opern fern hält. — so wenig dürfen wir übersehen, daß viele der vorkommenden Melodien gehaltlos, ja fast trivial sind, daß die gar so häufigen Recitative beinahe kein Ende nehmen wollen, daß die meisten handelnden Personen kein eigentlich tieferes Interesse für sich

*) J. 1861, Nr. 15. Leitartikel.

**) J. 1861, Nr. 12, S. 184.

zu erwecken wissen, und daß das Werk als Ganzes betrachtet an die imponirende Größe der Mozart'schen oder Gluck'schen Tonschöpfungen nicht hinreicht. Freilich ist nicht außer Acht zu lassen, daß wir die Oper nicht in der ihr von dem Komponisten gegebenen Gestalt, nicht mit der ursprünglichen sicherlich zwar überaus einfachen, aber dafür auch ohne Zweifel der Entfaltung der Singstimmen dienlichen Instrumentation hörten, und wenn die neuen Bearbeiter, Lindpaintner und nach seinem mitten in der Arbeit erfolgten Tode Eckert, im Ganzen auch ein lobenswerthes Maß beobachteten und nur selten das Orchester in einer Weise dominiren ließen, daß die Sänger — wie in der modernen Oper so häufig — dadurch gedeckt werden, so war es doch nicht möglich, ganz den Originalcharakter zu bewahren, und es läßt sich mit Fug und Recht fragen, ob es im Interesse der wahren Kunst liegt, ein älteres Werk statt im Urcharakter, mit modernem Anputz vorzuführen, und es dem Hörer zu überlassen, was er sich als den originalen Theil und was als die neue Zuthat denken will. Wir unsererseits möchten im Gegentheil behaupten, daß wenn man eine Oper Salieri's, Cimarosa's, Monsigny's und anderer Zeitgenossen, einstudirt, man sich möglichst an die Partitur halten und diese Gelegenheit benützen sollte, die von der modernen Musik nur zu verwöhnten Ohren wieder an einfachere Kost zu gewöhnen. Schon zur Rettung der Gesangskunst und im Interesse derjenigen Künstler, die noch zu singen verstehen, ohne zu schreien, würde sich ein solches Verfahren empfehlen, und wenn die ursprüngliche Instrumentation sich auch als gar einfach herausstellte, so würde jeder Gebildete auf die moderne Sättigung des Orchesters gerne verzichten, um den Preis, dafür ein seiner Zeit epochemachendes Werk so zu hören, wie es der Komponist gedacht und empfunden. Dabei lassen wir dahingestellt sein, ob ein deutsches Theater gerade Veranlassung hat, den Salieri hervorzusuchen, und ob, wenn einmal unter den älteren Schätzen Auswahl getroffen wird, nicht vor Allem an diejenigen Werke Mozart's und Gluck's gedacht werden sollte, die (wie in Stuttgart „Così fan tutte", „Idomeneus", „Iphigenia in Aulis", „Orpheus", „Armide") theils gänzlich unbekannt, theils wenigstens längst verschollen sind. Die Aufnahme der Quasi-Novität — „Azur" war seit etwa dreißig Jahren hier nicht mehr gegeben worden — von Seiten des Publikums, das schon bei der ersten Wiederholung ziemlich durch Abwesenheit glänzte, war eine laue; nur ein paar Nummern, und auch diese wohl hauptsächlich in Folge der tüchtigen Leistungen unserer Sänger, erhielten Beifall, die Ouvertüre, Finales und Chöre gingen spurlos unter. Und doch war alles Mögliche geschehen, um das Werk zu heben; die Besetzung ließ nichts zu wünschen übrig, die Dekorationen, Kostüme, Aufzüge waren brillant, die Einstudirung sorgfältig. Hatte sich ja sogar Hr. Kapellmeister Eckert, ganz gegen seine Gewohnheit, einige Mal bei den Klavierproben blicken lassen, freilich nicht, ohne daß sogleich der hinkende Bote nachgekommen wäre: die übergroßen (!) Anstrengungen haben auf die Gesundheit des Mannes so schädlich eingewirkt, daß er bereits, obschon die zweimonatlichen Ferien kaum vorüber sind, in der „Hugenotten"-Vorstellung am Dirigentenpult fehlte, und der Musikdirektor Höllerer die Aufführung leitete. Die beiden Musikdirektoren Abenheim und Höllerer, zwei tüchtige, am Theater seit mehr als dreißig Jahren wirkende Musiker, werden übrigens von dem Kapellmeister aufs rücksichtsloseste behandelt, und ihnen zugemuthet, in der großen Oper am zweiten Pult zu spielen, während am ersten zwei junge Männer, der seit einem Monat hier engagirte Hr. Bennewitz, nebst dem seit zwei Jahren angestellten Hrn. Sieger placirt worden sind. Und der über alle Maßen schwache Intendant, statt die Direktoren zu schützen im Besitz ihres verjährten und verbrieften Platzes, hat, gegenüber einem solchen Verfahren, nur leere Worte des Bedauerns.

Doch zurück zum „Azur"! Die Titelrolle ursprünglich für einen Baß geschrieben, eignet sich, wie alle Tyrannen und Bösewichte, für Hrn. Schütky, dessen markige Töne leider an der undankbaren Aufgabe, einen den ganzen Abend herumwüthenden Menschen zu repräsentiren, scheitern mußten. Den Feldherrn Tarare, den eigentlichen Helden der Oper, der zum Theil gar zu süßlich gehalten ist, brachte Hr. Southelm, dessen Gattin Astasia (eine zweite Konstanze aus der „Entführung"), Fr. Leisinger zur vollen Geltung; die kleineren Partien eines italienischen Sängers, der zugleich Haremsaufseher ist, einer Sklavin und eines Sklaven, waren bei Hrn. Franz Jäger, Fr. Bennewitz und Hrn. Bohrer in guten Händen, besonders zeichneten sich die beiden erstgenannten durch allerliebstes Spiel aus, die Preghiera wurde von dem Oberpriester, Hrn. Wallenreiter, und noch mehr von dem Tempelknaben, Frl. Marschalk, einfach und doch effektvoll vorgetragen; der Chor war mit Erfolg bestrebt, die zum Theil viel zu starke Instrumentation zu übertönen. Daß die Oper sich halten werde, ist nicht wahr-

scheinlich und es wäre unserer Theaterleitung der Rath zu geben, statt immerwährend neue, von vorneherein zweifelhafte Versuche zu machen, es mit Altem, Bewährtem zu probiren; nur natürlich darf es nicht wie bei der „Euryanthe“ gehen, auf deren Wiederholung wir seit dem 1. Februar — wo sie zudem bei aufgehobenem Abonnement gegeben wurde — immer noch vergeblich warten. Auch Aberts „Enzio“, der in der vorletzten Saison einen so achtungswerthen Erfolg errang, Auber's „Maskenball“ und andere beliebte Werke wird man hoffentlich nicht deshalb einstudirt haben, um sie nie wieder zu geben.

Die von mir schon früher gerügte Gleichgiltigkeit in der Entlassung von tüchtigen Kräften beginnt sich nunmehr zu rächen. Daß wir in Ermangelung einer Tänzerin nicht im Stande sind, ein Ballet zu geben, ließe sich noch hinnehmen; aber auch die Hoffnung eines Ersatzes für Pischek scheint zu Wasser werden zu wollen und man erfährt jetzt, daß dieser Sänger nach Beendigung eines demnächst zu beginnenden Gastspiels in Prag, vom 15. November an wieder in einer Reihe von Opern bei uns auftreten soll. Statt des Hrn. Wallenreiter, dessen Unzulänglichkeit für das Fach eines ersten Bassisten an Stelle des Hrn. Lipp man erkannt zu haben scheint, ließ die Intendanz aus Pest den Hrn. Carl-Schmidt kommen, der aber in seiner ersten Gastrolle als Marcell nicht zu reüssiren vermochte. Zwar hat der noch junge Mann Stimme und auch das leidige Tremoliren könnte er sich wohl noch abgewöhnen; aber der Ton ist kein edler, die Tiefe klanglos, die Intonation häufig unrein und wir sollten einen Mann haben, der nicht fast Alles erst noch zu lernen braucht. In den „Hugenotten“ ist es, angesichts der trefflichen Leistungen unserer Mitglieder — Fr. Marlow (Königin), Fr. Leifinger (Valentine), Frl. Trüschler (Page), Hr. Southeim (Raoul) und Hr. Schütky (St. Bris), von denen diesmal Hrn. Southeim, der ganz ungewöhnlich gut disponirt war, in gesanglicher Beziehung der Preis zukommt, — allerdings schwer in der Partie des alten Protestanten in erster Reihe hervorzutreten; aber auch als Sarastro in der „Zauberflöte“ fand Hr. Carl-Schmidt zwar nach den beiden Arien Beifall, war aber nicht im Stande, der Partie im Ganzen gerecht zu werden. Neben den eigentlich musikalischen Mängeln stört auch die unschöne Vokalisation und dem Spiele fehlte die priesterliche Würde, ohne die man sich den Sarastro nicht denken kann... Die „Zauberflöte“-Aufführung war in mehrfacher Hinsicht merkwürdig: den Tamino gab zum ersten Mal Hr. Sontheim, der wegen Heiserkeit der Brüder Jäger schnell die von ihm seit achtzehn Jahren nicht mehr gesungene Partie ohne eine Orchesterprobe übernommen hatte und unter jubelndem Beifalle durchführte. Sowohl in der Bildnißarie als im großen Recitative des ersten Finales zeigte er, wie man auch in Mozart'schen Opern Stimmfülle entfalten kann und wie fehlerhaft es war, Jahre lang diese Rolle einem zwar musikalisch gebildeten, aber ziemlich stimmlosen Sänger gleichsam als Monopol zu überlassen. Den Papageno gab an Stelle des am Tag der Vorstellung erkrankten Hrn. Bohrer, der frühere Darsteller desselben Hr. Schütky, während Hr. Schucker an Stelle Schütky's schnell in der Rolle des Sprechers eintrat. Endlich ließ sich — um das Maß der Schwierigkeiten voll zu machen — vor Beginn der Aufführung Fr. Marlow helfer melden, die beiden Arien der Königin der Nacht fielen deshalb weg; und da auch die Rolle der Pamina neu durch Fr. Bennewitz besetzt war, die übrigens, beiläufig bemerkt, die anmuthigste Tochter der sternflammenden Königin ist, die wir je hier gehört, so will es um so mehr heißen, wenn trotz alledem der Gesammteindruck des Abends ein recht befriedigender war. Hr. Eckert dirigirte mit mehr Umsicht als gewöhnlich; die Tempi waren ausnahmsweise nicht oder wenigstens nur selten überjagt und sogar die Orchesterbegleitung vielfach eine überraschend diskrete. — Schade, daß Hr. Eckert der wohlmeinenden Kritik nicht öfter Gelegenheit gibt, ihn zu loben, daß er vielmehr im neubegonnenen Theaterjahr durch eine bis an Trägheit grenzende Indolenz, durch übermüthiges Betragen gegen einzelne Mitglieder, vor Allem gegen einige erste Sängerinnen und durch gar zu souveräne Verachtung der öffentlichen Stimme unfehlbar einer Katastrophe entgegensteuert, die voraussichtlich mit seinem freiwilligen oder gezwungenen Abzug von hier endigen wird, und die den unparteiischen Beobachter in hohem Grade bedauern läßt, daß ein so tüchtiger Musiker so wenig seinen Platz an der Spitze einer Oper auszufüllen vermag. Durch fortwährendes Fernhalten von den Sängern und Sängerinnen, für die er geradezu unnahbar ist, durch positive Beleidigungen, die er sich erlaubt und die dann zum Theil in die Oeffentlichkeit dringen, hat Eckert seine einst so große Beliebtheit fast gänzlich verscherzt, und, seit in neuester Zeit die Aeußerung von ihm in einem hiesigen Blatt zu lesen stand — gethan bei Gelegenheit des von dem Pianisten Krüger demnächst zu gebenden Konzertes:

„Wenn die Marlow singt, so dirigir' ich nicht", ist der noch vor einem Jahre hochgefeierte Mann ein Gegenstand der allgemeinen Entrüstung. Welches seine Motive sind, ob etwa häuslicher Einfluß mit in Verbindung steht, bleibe dahingestellt; das Resultat, daß unsere Oper in dieser Weise nicht auf die Dauer fortbestehen kann, steht fest, und entschiedene, baldige Abhilfe thut Noth.

Die letzte Gastrolle des Hrn. Carl-Schmidt war der Kaspar im „Freischütz" an Stelle des Kardinals in der „Jüdin" oder des Bertram in „Robert", von denen die erstere Oper seit Abgang der Fr. Jäger wegen Mangels an einer Prinzessin, die letztere wegen Krankheit der Fr. Marlow unmöglich geworden. Das in jeder Hinsicht Unfertige an der Leistung des Gastes, der Mangel an jeder charakteristischen Färbung in der Zeichnung des mit der Unterwelt korrespondirenden Jägers, ließen keine theilnahmsvolle Aeußerung des Publikums aufkommen, und Alles in Allem stellt sich der Versuch, durch Hrn. Carl-Schmidt Hrn. Lipp zu ersetzen, als ebenso mißlungen heraus, wie der mit Hrn. Wallenreiter gemachte. Ob der Baritonist Hr. Eghart aus Graz, dessen Gastspiel in nächster Aussicht steht, eher zu reüssiren vermag, bleibt abzuwarten. Hr. Baron v. Gall hat „gar so viel Unglück in solchen Sachen".

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

15. — 21. Oktober: „Emilia Galotti". — „Doktor Wespe". — „Die Gustel von Blasewitz", „Ein Opfer der Wissenschaft" und „Wenn man nicht tanzt". — „Andreas Hofer, der Saudwirth von Passeyer", Trauerspiel in 5 A. von Immermann, neu (2 Mal.) — „Eglantine". — „Die Königin von Navarra".

c. — Die verflossene Burgtheaterwoche brachte verschiedene, jedenfalls interessante, zum Theile auch wohlgelungene Experimente.

Das erste war die Uebertragung der Gräfin Orsina in Lessing's „Emilia Galotti" an Frl. Wolter. Wir haben bereits notirt, daß es der Künstlerin gelang, sich durch die Rolle, wenn auch gerade keinen stürmischen, so doch einen lebhaften und ungetheilten Beifall beim Publikum zu erringen. Sie verdiente denselben durch den sauberen Fleiß, mit welchem sie manchen Feinheiten des Charakters nachgespürt und Alles, was innerhalb des Kreises ihrer Darstellungskraft lag, zu maßvoller und edler Gestaltung gebracht hatte. Man darf ihrer Gräfin Orsina nachrühmen, was A. W. Schlegel von der Lessing'schen Tragödie überhaupt sagt: „sie ist mit ungemeinem Verstande herausgerechnet". — Ob freilich Frl. Wolter nun auch im Stande sei, dem Charakter das zu geben, was über den bloßen Kalkül hinausliegt, ist nach dem ersten Versuche wenigstens fraglich. Wenn die Orsina sich vornehmlich durch ihre niederschlagende Dialektik als eine echt Lessing'sche Figur bewährt, so darf uns die Darstellerin doch nie vergessen lassen, daß es eben die Dialektik der Leidenschaft ist, die aus diesem stolzen, liebenden, verstoßenen Weibe spricht und dasselbe gleichsam zu einer Heldin des Maitressenthumes steigert. Etwas mehr Leidenschaft, etwas mehr Belladonna hätten wir dem Spiel des Frl. Wolter gewünscht, etwas häufiger und stärker hätte sie den Ton anschlagen sollen, den sie bei den Worten: „Küssen möchte ich den Teufel u. s. w." vorübergehend richtig und mit durchschlagendem Erfolge traf.

Ungleich gelungener und von mindestens gleich tüchtigem Streben zeugend war der Versuch, den Immermann'schen „Andreas Hofer" auf der hiesigen Hofbühne einzubürgern. Wir glauben, der Versuch würde auch geglückt sein ohne die patriotische Gelegenheit, welche die Bühnenleitung mit anerkennenswerthem Eifer benützt hat, um auch diese alte Schuld nun endlich abzutragen. Bei dem großen Andrange des Publikums in die beschränkten Räume der Burg ist es uns nur einmal gelungen, ein Plätzchen zu erhaschen. Wir urtheilen deshalb nur über die Darstellung selbst, indem wir uns über die „Bühnen-Einrichtung", welche der Kritik auch diesmal wieder viel zu schaffen macht, ein gelegentliches Wort für später vorbehalten.

Der Titelheld des Dramas ist überhaupt wohl eine der schwierigsten Aufgaben für die mimische Kunst. Er ist eine so schlichte, substantielle Natur, er hat an dem Konflikt, der ihn verbluten läßt, so wenig thatkräftigen Antheil, daß es nur eines geringen Zuviel an pathetischem Loslegen bedarf, um die Zeichnung zu verwischen. Hr. Wagner mit seiner vorwiegend auf das energische Pathos gestellten Künstlereigenthümlichkeit hat gegenüber einer solchen Aufgabe einen schweren Stand. Er half sich eben, so gut es ging, und wir wollen namentlich die gelungene Maske und das wirkungsvolle Spiel Hofer's in der Scene mit dem Vicekönig

lobend hervorheben. Die Repräsentation des letzteren durch Hrn. Fichtner darf der Glanzpunkt der Vorstellung genannt werden. Sie zeichnete sich namentlich durch jene wahre, edle Natürlichkeit aus, welche den vollendeten Künstler charakterisirt. Ueberhaupt war der mimische Sieg, auch was die Nebenrollen betrifft, entschieden auf Seiten der Franzosen. Sowohl Hr. Franz (Lefèbvre) als die HH. Gabillon (La Coste), Franz Kierschner (Barraguay*). Schöne (Raymonard) und E. Kierschner (Fleury) nahmen sich ihrer Partien mit Glück an. Von den Tirolern, denen allerdings der schwierigere Theil zufiel, ist nicht das Gleiche zu rühmen. Der Haspinger des Hrn. La Roche ist eine ziemlich farblose, bisweilen in's Barocke hinüberspielende Figur, Hr. Förster trug seinen Speckbacher zu dick, wir möchten sagen fuhrmannsartig auf, und auch dem Donay des Hrn. Lewinsky gebrach es an der nöthigen Feinheit; bei dieser mückerhaft übertriebenen Zeichnung begreift man es in der That nicht, wie selbst der schlichte Hofer den „würdigen Priester“ nicht längst durchschaut haben sollte. Ganz frisch gab Hr. Baumeister den Fallern; eine treffliche kernhafte Figur war namentlich der Peter Mayer des Hrn. Anschütz. Frl. Wolter gewann der Elsi, für welche sie schwerlich passen dürfte, einige rührende Klänge ab; der Gesammtcharakter kam jedoch nicht zur vollen Wirkung.

Die Ausstattung war überraschend gut; in der Inscenirung erkannte man Hrn. Laube's Meisterhand.

G.— In der „Königin von Navarra“ war die Rolle Franz I. von Hrn. Baumeister an Hrn. Wagner, und die des Heinrich v. Albret aus den Händen des Hrn. Sonnenthal in die des Hrn. Franz Kierschner übergegangen. Der erstere stellte gleich beim ersten Auftreten den durch körperliche und seelische Leiden Gebrochenen in den Vordergrund und hielt diese Auffassung durch die ganze Scene mit Margarethe und d'Albret fest. Im Interesse gerade dieser Scene können wir dies nur billigen. Denn gerade hiedurch gewinnt die unerwartet leichte Zugänglichkeit des Königs für die, seine Selbstmordpläne vernichtenden, Absichten der Schwester Wahrscheinlichkeit. Der Stolz und das rasch emporlodernde Feuer des königlichen Brausekopfs kamen in der Scene mit Karl V. zu entsprechendem Ausdruck. Was wir jedoch an dem Darsteller vermißten, und von Hrn. Wagner freilich auch nicht erwarteten, war ein Moment, ohne das wir uns Franz eben so wenig denken können, als Heinrich IV.: jene leichte Galanterie, welche in den Augen des französischen Volkes Leichtfertigkeit als Liebenswürdigkeit erscheinen läßt. Hr. Wagner erwiderte die Mittheilung über seine Geliebten mit demselben breiten Pathos wie die über Mutter und Sohn. — Hr. Kierschner hatte sich die Arbeit möglichst leicht gemacht und stellte seinen Heinrich trenlichst als das hin, wozu ihn Scribe gemacht hat, zur Schattenschleppe Margarethens. Daß es, um nicht ganz unbedeutend zu erscheinen, gut sein könnte, sich um irgend einen Gehalt für seinen Mann umzusehen, war Hrn. Kierschner entgangen. Daß dieser in einer edlen Schwärmerei besteht, liegt doch wahrlich nicht so ferne, Hrn. Kierschner aber nicht nahe genug; seine einzigen glücklichen Momente waren die kleinen Aufwallungen von Eifersucht. Man begriff, daß sich die geistreiche Margarethe einen solchen „traurigen“ Ritter zu ihrem Spielzeug gefallen ließe, nie aber, daß sie seinetwegen den ersten Thron Europas ausschlagen könnte.

*) Bei der ersten Vorstellung durch Hrn. Rotte dargestellt.

Journalschau.

Richard Wagner über das Wiener Operntheater.

Seit zehn Jahren kämpfen die „Recensionen“ den Kampf der freimüthigen unabhängigen Kritik gegen althergebrachte Gewohnheiten, eingewurzelte Schäden und fast zur Natur gewordene Mißbräuche in der Theater- und Musikwelt, nebenbei auch gegen den Anhalt, den die schlechten Theater an der schlechten (feilen oder ungeschickten) Presse finden. In diesem Kampfe standen die „Recensionen“ oft allein; denn selbst diejenigen, die unsere Ansichten theilten, scheuten sich dies offen auszusprechen, theils aus Furcht vor dem Kampfe, theils aus Neid gegen die Kämpfer. Den „Recensionen“ schien es immer erfreulich, wenn auch andere Stimmen in ihrem Sinne sich erhoben, und freudig eilten wir stets, sie zu begrüßen.

Solch eine Stimme, und zwar eine gewichtige, hat sich in voriger Woche über das Operntheater hören lassen. Richard Wagner hat im „Botschafter“ drei Artikel über dieses Thema veröffentlicht, um dessen Erörterung die „Recensionen“ schon sehr viel Tinte vergossen, um dessentwillen sie sich den Zorn verschiedentlicher hoher und niederer Behörden zugezogen haben.

hoch erfreut den Komponisten und Schriftsteller, mit dessen Streben und Meinung wir uns sonst immer nur theilweise einigen konnten, auch einmal auf unserem Felde, in unserem Sinne vorgehen zu sehen, beeilen wir uns hier als „verwandte Stimme" anzuführen, was uns in jenen drei Artikeln als Hauptsache und am meisten beherzigenswerth erschienen ist.

Richard Wagner beginnt, nach einer kurzen Einleitung, mit der Hinweisung auf den Unterschied zwischen subventionirten und nichtsubventionirten Bühnen, und entnimmt seinen Hauptgrundsatz bezüglich der Wirksamkeit beider Hoftheater, dem bekannten Ausspruch Kaiser Josefs: sie seien bestimmt, „zur Veredlung der Sitten und des Geschmacks der Nation beizutragen". Er zeigt mit den folgenden Worten, wie weit sich die kaiserliche Oper von dem rechten Wege entfernt. Es sind Worte von äußerster Strenge, aber von goldener Wahrheit:

„Betrachten wir die Wirksamkeit eines der ersten musikalisch-dramatischen Kunstinstitute Deutschlands, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der allerverschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stylarten, vor uns, an denen sich zunächst nur das Eine klar herausstellt, daß keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Korrektheit an sich trägt, den Grund, weshalb sie zu Stande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äußeren fatalen Nöthigung zu haben scheint. Es ist unmöglich eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Uebereinstimmung gefunden hätten, in welcher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung, oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortragsmanieren der Chöre, grobe Fehler in der scenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Aktion, rohes und sinnloses Spiel Einzelner, endlich große Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musikalischen Auffassung und Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nüancirung, Unübereinstimmung des Vortrages des Orchesters mit dem der Sänger, — irgend wo mehr oder minder störend und gar verletzend hervorgetreten wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den Stempel eines rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann das Bemühen einzelner Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus dem künstlerischen Rahmen besonderen Beifall für Einzelnheiten ihrer Leistungen zu gewinnen, desto widerwärtiger absticht, und dem Ganzen etwas geradezu Lächerliches gibt".

Hierauf schildert Wagner, indem er das Getriebe „von innen" betrachtet, die „fabriksmäßige Ueberthätigkeit, Ueberarbeit und bei vollkommener Ermüdung oft sogar bewunderungswürdige Ausdauer". . . , dann das virtuosenhafte Hervortreten der einzelnen Sänger, und bezeichnet als „Hauptübel der Desorganisation" den „Verlust alles Gemeingefühls". — „Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtung vor der Leistung des Ganzen hat". Der Fehler liege „nicht in der Person des Direktors", folgert Wagner weiter, „sondern zunächst in einem Gebrechen der Organisation des Institutes selbst". Den „Grund aller Nöthen" findet Wagner „fast einzig in der Nöthigung, jeden Tag zu spielen". Er führt nun Alles an, was sich gegen das tägliche Spielen berechtigter Weise anführen läßt, und kommt zu dem Schlusse, „daß das Operntheater ein Kunstinstitut sein soll, welches zur Veredlung des öffentlichen Geschmackes, durch unausgesetzte gute und korrekte Aufführungen musikalischer Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem sehr komplizirten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des rezitirenden Dramas, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hofoperntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt werden, und es soll selbst von diesen nur ein Theil der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen".

Von gleicher Wichtigkeit und einschneidender Wahrheit ist Wagner's Ausfall gegen die Gepflogenheit, „die ganze Last der künstlerischen Verantwortlichkeit für die unmittelbaren Leistungen eines Operntheaters dem sogenannten Kapellmeister zuzutheilen. „Zum Unglück", schreibt Wagner, „werden die deutschen Kapellmeister nur aus einer Gattung von Musikern gewählt, die ganz abseits vom Theater eine spezifisch musikalische Ausbildung gewonnen, ... von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Handlung aber gar keinen Begriff haben". Wagner schlägt vor, die Einübung der Opern einem Triumvirat: Gesangdirigent, Orchesterdirigent und Regisseur anzuvertrauen, über welchen der Direktor zu stehen käme. Von der obersten Hoftheater-Direktion und ihrem aristokratisch-büreaukratisch-despotischen Regimente ist in dem Wagner'schen Aufsatz keine Rede. — Ein Vorschlag Wagner's geht endlich auch dahin, zur Ent-

schädigung für die quantitative Verkürzung der Opernfreunde (da im Operntheater nur 2—3 Opern und 1—2 Balletvorstellungen wöchentlich stattfänden und erstere sich auf die ernste deutsche und französische Oper beschränkten) auf einer anderen nicht oder nur theilweise subventionirten Bühne einer italienischen und vielleicht auch einer französischen Oper mit nationalen Kräften Raum zu gönnen.

Diese letzteren Vorschläge, wie überhaupt Mehreres im Schlußartikel bilden, nach unserer Ansicht den schwächeren Theil der Wagner'schen Aeußerungen, deren kritischen Theil wir heute speziell, und zwar mit vollster Zustimmung, berühren wollten. Auf mehrere andere Punkte kommen wir gelegentlich zurück.

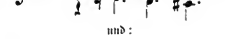
Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Die Nacht". Hymne, nach einer Dichtung von M. Hartmann für Solostimmen, Chor und Orchester komponirt von Ferd. Hiller. op. 99. — Verlag von Leuckart in Breslau.

„Aus der Edda". Zwei Gedichte von Ellar Ling für Männerchor mit Orchesterbegleitung, komponirt von Ferd. Hiller. (Klavierarrangement von Brambach.) op. 107. — Derselbe Verlag.

v. Br. — Es thut uns leid, recht ansrichtig leid; Hr. Hiller erfreut sich in der Kunstwelt eines geachteten Namens, aber wenn wir von seinem opus 99, einer Hymne an die Nacht, nur das geringste Gute sagen sollten (was nämlich für einen nach höheren Preisen ringenden Künstler ein solches wäre), so müßten wir heucheln. Hr. Hiller hat an diese Komposition eine unendliche Menge von Noten (auf 139 Partiturseiten) und insofern eine sehr beträchtliche Mühe gewendet, für die er aber, wie wir fürchten, wenig Dank ernten wird. Das Gedicht preist die Nacht, den Traum, den Schlaf und den Tod als Bringer des Friedens und schließt mit einem Anruf an die Liebe: „Es werde das Glück der Liebe den Kindern der Erde". Der Gedanke ist nicht neu, die Ausführung gewöhnlich, die Schlußwendung banal. Leider müssen wir ganz dasselbe auch von der Komposition des Hrn. Hiller sagen, wenn sie sich auch bei den Mitteln, über welche die Musik verfügt, äußerlich mehr in Respekt setzt. Aber nach Eigenthümlichkeit der Gedanken, Tiefe des Ausdrucks u. s. w. wird man in der Musik ebenso vergeblich suchen, wie in der Dichtung und auch der technische Werth der Komposition kann nur mäßig hoch angeschlagen werden. Hiller liebt das „Arbeiten", das breite Ausspinnen musikalischer Gedankenfaden nicht und so hat er auch von den zwölf Nummern, aus welchen diese Komposition besteht, nur aus der letzten ein musikalisch-technisch ausgeführteres Stück geformt; aber es wickelt sich alles am Richtfeil der Routine ab, wird langweilig, und die Erfindung ist hier, wie überall schwach. Dazu überall gemachter Schwung und gesuchter Effekt. Stimmfortschreitungen, wie z. B. Seite 114:

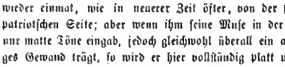
und:



und an einigen anderen Orten können wir nicht billigen, sie erscheinen als kleine Nachlässigkeiten. Die Instrumentation (es sind vier Hörner, drei Posaunen und eine Tuba verwendet) ist sehr üppig.

Sind wir aber schon von der Hymne an die Nacht wenig erbaut, so sind wir es von den beiden kleinen Kompositionen für Männerchor („Osterfeuer" und „Ostera") noch weniger. In diesen beiden Stücken, welche von der „Auferstehung" und vom „Völkerfrühling" handeln, zeigt sich der Komponist wieder einmal, wie in neuerer Zeit öfter, von der politisch-patriotischen Seite; aber wenn ihm seine Muse in der Hymne nur matte Töne eingab, jedoch gleichwohl überall ein anständiges Gewand trägt, so wird er hier vollständig platt und verfällt ganz und gar dem schlimmen Genius des Männergesanges. Man höre nur eine Stelle, wie die folgende:

Tenor und Bäße unisono



Kurz, so leid es uns thut, — wir können dem Komponisten für diese Gaben keinen Lorbeerkranz flechten.

Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. Mit deutscher Uebersetzung der Texte von Hamm v. Hoffnaaß und Heinrich v. St. Julien. Herausgegeben von Julius Josef Maier. 3 Hefte. Der obige Verlag.

Der Herausgeber dieser Sammlung englischer Madrigale bemerkt in einem Vorwort: „Diese Sammlung verfolgt keinen theoretisch-historischen, sondern den ausschließlich praktischen Zweck, das englische Madrigal unseren Gesanginstituten zugänglich zu machen. Bei der üblich gewordenen Wiederaufnahme älterer Vokalwerke in die Programme unserer Gesanginstitute hat sich eine bedenkliche Einseitigkeit festgesetzt. Mit wenigen Ausnahmen beschränkte man sich auf eine Anzahl überall wiederkehrender Stücke und berücksichtigte nur kirchliche Kompositionen. Die älteren weltlichen Vokalwerke wurden ignorirt und doch wären gerade sie dem Verständnisse der Sänger und Hörer näher gelegen und hätten zugleich die Darstellung und Aufnahme der älteren kirchlichen Gesangwerke vermittelt".

Diese Bemerkungen enthalten einige Wahrheit, obgleich es freilich natürlich ist, daß der wiedererwachte Eifer für die

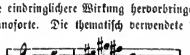
ältere Kunst sich zunächst den kirchlichen Werken zuwendete, da ohne Zweifel doch in ihnen der Schwerpunkt der künstlerischen Produktion in den früheren Jahrhunderten ruht und es dieses Gebiet ist, auf welchem die Gegenwart nichts jenen bewunderungswürdigen Leistungen entfernt Ebenbürtiges mehr hervorzubringen vermag.

Hr. Maiee fügt den obigen Bemerkungen noch die folgenden Andeutungen bei: „Ich habe hier namentlich die Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts und ganz besonders die englischen Madrigale (circa 1590—1630) im Auge. Obgleich schon 1840 Heinrich v. St. Julien in Wort und That für Einführung dieser Kompositionen in die deutschen Singvereine eindringlich aufgetreten war und wiewohl nachher die bedeutendsten Werke dieser Gattung in den neuen Partituren der Musical Antiquarian Society in London zugänglich wurden, hat man sie doch in Deutschland zum eigenen Schaden bis heute ignorirt. — Wie bekannt wurden die englischen Madrigalisten zwar zunächst durch italienische Vorbilder angeregt, fanden aber sofort einen eigenthümlichen, nationalen Ton. Ihre Werke bilden in der Literatur des Madrigals eine eigene Gruppe und stehen unter den Kompositionen ihrer Zeit unserem Verständnisse unstreitig am nächsten; die besten derselben klingen geradezu zeitlos. Möge man dies aus der folgenden Sammlung ersehen“.

Auch wir wünschen dieser Sammlung von Seite der Gesangvereine Beachtung und Aufnahme, die sie, interessant wie sie ist, wohl verdient. Es herrscht ein gesunder, kräftiger und doch anmuthiger Ton in diesen reizvollen und sinnigen Gesängen. Die meisten derselben sind sehr einfach, nur einige wenige, wie Nr. 6, 13 und 19 von komplizierterem Bau. Unserem Gefühl fremdartigen Modulationen, ungewohnten Härten u. dgl. m. begegnet man nur selten, daher auch die Aufführung dieser Gesänge, welche größtentheils vierstimmig, einige wenige fünf- und sechsstimmig geschrieben sind, keinen besonderen Schwierigkeiten unterliegt. Die Freuden und Leiden der Liebe, die Lust am Tanze bilden den vornehmsten Inhalt der Texte.

Phantasie für Orgel oder Pianoforte zu vier Händen komponirt von Adolf Hesse. op. 87. — Derselbe Verlag.

Eine recht hübsche, freundliche, anspruchslose, kleine Komposition, die aus zwei Theilen, einer Andante-Einleitung und einem Allegretto besteht, und wie man aus dem Styl deutlich erkennt, ursprünglich für die Orgel gedacht ist, auf ihr auch eine eindringlichere Wirkung hervorbringen wird, als auf dem Pianoforte. Die thematisch verwendete Figur:



erinnert sehr lebhaft an Schumann's Variationen für zwei Klaviere.

Korrespondenz-Nachrichten.

F. **Prag.** (Hebbel's Teilogie. Drei Novitäten. Halm's „Fechter“. Das Neustädter Theater.) Unsere erste Novität der Gastspielsaison, Hebbel's „Nibelungen“, erwies sich als bleibender Gewinn für das Repertoir; die drei ersten Vorstellungen waren sehr gut besucht und nach Allem zu schließen dürfte das Stück, in angemessenen Unterhallen aufgeführt, seine Zugkraft behaupten. Man geht sogar mit dem Gedanken um, auch die dritte Abtheilung, „Chriemhilden's Rache“, aufzuführen. Weniger Glück hatten drei einaktige Lustspiel-Novitäten, zwei nach dem Französischen, betitelt: „Mein Album“ und „Erlauben Sie, Madame“, und ein deutsches Originalstück: „Ein Opfer der Patienten“ von Sigmund Schlesinger. „Mein Album“ führt eine pikante Idee in ermüdender Länge durch. Die ephemere Blüette fand übrigens nicht die entsprechende Darstellung. „Erlauben Sie, Madame“ hat zwar einen lebhafteren Anstrich, leidet aber an dem Mangel einer bestimmten Pointe, wenn nicht etwa die bis zum Uebermaß wiederholte Titelphrase als solche figuiren soll; das Stückchen amüsirte besonders durch die wackere Darstellung der Fr. Frey und des Hrn. Oberländer. Schlesinger's „Opfer der Patienten“ steht tief unter seinem Gegenstück „Opfer der Wissenschaft“, sowie unter dem „Hauspion“. Von beiden unterscheidet es sich schon durch seinen derberen Charakter und enthält übrigens eine hübsche Anzahl von Unwahrscheinlichkeiten; was z. B. hier dem Aezte zugemuthet wird, überschreitet alle Grenzen der Wirklichkeit. Daß es dabei nicht an komischen Zügen fehlt, versteht sich bei Schlesinger von selbst. Auch die Darstellung dieser Novität war nicht tadelfrei, besonders wäre Manches gegen Hrn. Haffel einzuwenden, der, abgesehen von seinem mangelhaften Memoiren, zuweilen in einen jüdischen Jargon verfiel. — Wiederhole eine schöne Probe von den tüchtigen Leistungen unseres Personals im Drama bot die Aufführung von Halm's „Fechter von Ravenna“. Fr. Frey gab die Thusnelda mit dem ganzen Aufgebote ihrer Kunst; auch für die höchsten Affekte reichte das Organ der Darstellerin vollständig aus. Betonung und Mimik vereinigten sich, um ein ganz angemessenes Bild des schwierigen Charakters zu liefern. Hr. Sauer brachte für den Thumelicus die schöne Figur und das kräftige Organ mit; da er auch frisch und lebhaft spielte und namentlich die Vorliebe für seinen Fechterstand feurig betonte, so war seine Leistung sehr wirksam. Hr. Harry-Meyer (Kaligula) hatte eine gute Maske gewählt und traf auch den Ton des halbwahnsinnigen Tyrannen mit vielem Glücke; doch hätte die Raserei in der Schlußscene einer lebhafteren Färbung bedurft. Am schwächsten war Frl. Brand (Lygiesa); der schwere Kothurn paßt für solche Rollen am wenigsten. Das Ensemble war befriedigend. — Die Saison des Neustädter Theatres wurde am 18. Oktobe beschlossen; sie brachte in dem Zeitraume eines halben Jahres 18 Novitäten, darunter 7 größere, 8 kleinere Possen, 1 Drama und 2 Opercetten, dann 7 neueinstudirte Stücke und 22 Possen des vorjährigen Repertoirs, im Ganzen 47 Stücke in 111 Vorstellungen. Gäste waren die drei Zwerge, Hr. Siebert aus Pest und Frl. Wollstein vom Carltheater. Was die Leistungen betrifft, so waren sie

mit Rücksicht auf die guten Kräfte von keinem besonderen Belang; von den Novitäten hatte keine einen durchgreifenden Erfolg und die Vorstellungen waren bis auf einige sehr schwach besucht. Nach vor Thorschluß wurden die Geisterserscheinungen auch im Neustädter Theater vorgeführt, und zwar in dem melodramatischen Schauspiel „Cagliostro, der Geisterbanner", das Stück hat keinen Werth, dagegen leistete der Apparat gute Dienste. Der Erfolg war mäßig.

Kleine Chronik.

Die Gewandhauskonzerte in Leipzig haben am 8. Oktober begonnen. Das Programm des ersten enthielt: Kanzert in G-dur für Streichinstrumente von J. S. Bach; Arie aus „Judas Makkabäus" von Händel; Konzert von Viotti; Arie aus der „Schöpfung", Symphonie Nr. 5 in C-moll von Beethoven. — Das zweite fand am 15. statt und brachte: Symphonie Nr. 4 in D-moll von Schumann; Recitativ und Arie von J. Benedict; Konzert für Pianoforte von L. Brassin; Arie aus der „Zauberflöte" von Mozart; Rêverie pastorale und Ronde fantastique für Pianoforte solo von Brassin: „Kampf und Sieg", Kantate für Soli, Chor und Orchester von C. M. v. Weber. In beiden wirkte die Sängerin Frl. Parepa mit.

Die „Afrikanerin" von Meyerbeer soll nach London wandern, da, wie es heißt, der Direktor des Coventgarden-Theaters den Komponisten um die Oper ersucht und ihm zur Aufführung die Patti und Lucca, Tamberlick und Naudin (?) zur Verfügung gestellt hat.

Das San-Carlo-Theater in Neapel soll geschlossen werden, weil der Besuch desselben zur Deckung der Kosten nicht ausreicht. Dreiviertheile der Logen stehen leer.

In Paris ist die italienische Oper mit der La Grange in der „Traviata" wieder eröffnet worden. Im Vaudeville-Theater wurde Balzac's Lustspiel „Les Ressources de Quinola" wieder aufgenommen. In der Porte St. Martin zieht „Le Carnaval de Naples", das seit zwei Jahren mannigfache Umarbeitungen zu erleiden hatte, ehe es in seiner gegenwärtigen Gestalt das Lampenlicht erblickte. Das Déjazet-Theater brachte eine einaktige Operetten-Novität „Simon Terre-Neuve", Text von Colomb, Musik von Friedrich Barbier.

Die Bremer Singakademie bereitet Beethoven's große Messe und Mendelsohn's „Elias" für die nächste Zeit vor, während der Engel'sche Gesangverein Meinardus' neues Oratorium „Gideon" einstudirt.

Die Berliner Singakademie führt in diesem Winter unter Grell's Leitung die drei Oratorien: „Elias" von Mendelsohn, „Messias" von Händel und die „sechzehnstimmige Messe" von Grell aus; am 17. Oktober brachte sie Graun's „Tedeum" und die Siegesgesänge aus Händel's „Judas Makkabäus".

Das projektirte Volkstheater in München scheint denn doch zu Stande zu kommen. Bereits sollen 194.000 fl, der dritte Theil des Kostenvoranschlags, gezeichnet sein und der König hat den Bau unter der Bedingung genehmigt, daß die beiden schon bestehenden (Schweiger'schen) Volkstheater ihre Thätigkeit einstellen und daß die Bestimmungen hinsichtlich des Repertoirs der neuen Volksbühne dieselben bleiben, wie sie für die Schweiger'schen gelten.

Teichmann's literarischer Nachlaß, herausgegeben von Dingelstedt ist soeben bei J. G. Cotta in Stuttgart erschienen. Das Werk zerfällt in zwei Bücher, „Eigenes" und „Fremdes" betitelt, und einen Anhang, der „Beilagen" und „Drei chronologisch-statistische Tabellen enthält. Das erste Buch enthält als Untertitel „Hundert Jahre aus der Geschichte des königl. Theaters in Berlin. 1740-1840", und dessen einzelne Abschnitte behandeln die Zustände unter Friedrich II., die Verwaltungen Koch's, Döbbelin's, Engel's, Iffland's, der Grafen Brühl und Redern. Das zweite Buch enthält Briefwechsel klassischer Dichter und Schriftsteller mit der königl. Hoftheater-Verwaltung. Wir finden darunter die Namen: Goethe, Schiller, Wieland, Kleist, Schlegel, Tieck, Werner, Iffland, Kotzebue.

Lokales.

Am Burgtheater sollen nun Frl. Mathes, welche vor Kurzem mit freundlichem Erfolge gastirt hat, und Fr. Bartelmann engagirt werden. Letztgenannte hat als Frl. Bartelmann dem Burgtheater schon einmal angehört, blieb aber damals nur kurze Zeit im Engagement. Beide Acquisitionen können, entsprechende Verwendung vorausgesetzt, willkommen geheißen werden.

Im Opernntheater kommt angeblich nächsten Montag der „Postillon von Longjumeau", mit Frl. Wildauer als Madelaine, Hrn. Wachtel als Chapelou, Hrn. Lay als Marquis v. Courcy und Hrn. Mayerhofer als Bijou zur Aufführung. Auch die „Stumme" steht, mit Hrn. Wachtel und Frl. Canani, in Aussicht. Dagegen ist „Jphigenia" zum so und so vielten Male verschoben, diesmal wegen Unpäßlichkeit des Kapellmeisters Esser.

Die Wiener Singakademie hat am 19. d. M. ihre jährliche Generalversammlung abgehalten. Die Wahl eines Vorstandes wurde vorläufig noch verschoben. Gewählt wurden: zum Schriftführer: Hr. Flatz, zum Kassier: Hr. Schulz, zu Komité-Mitgliedern: die HH. Gänsbacher, Kotschy, Krenn, A. Müller und Dr. Scholz.

Die sterblichen Ueberreste Beethoven's und Schubert's — die Schädel mit inbegriffen — wurden gestern Morgens in ihren früheren, nun zu Grüften umgestalteten Gräbern feierlich wieder beigesetzt.

Briefkasten. 17. — 23. Oktober: ♂ in Berlin ♀ in München, O. G. in Berlin: Erhalten. — F. in Prag: Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 44. Neunter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 31. Oktober 1863.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir von 1763 bis 1863. (Fortsetzung.) — Zwei Dilettanten. — Berliner Musikbericht. — Wiener Theaterbericht: Operntheater („Der Postillon von Longjumeau"). — Neue Erscheinungen (Beethoven, Reinthaler, Rubinstein, Hiller, Siegroth, Grädener, Jensen, Knets.) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Innsbruck, Leipzig, München). — Kleine Chronik. — Lokales.

Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir

von 1763 bis 1863.

(Fortsetzung.) *)

Die letzten achtziger und die ersten neunziger Jahre sind fast ausschließlich deutschen Autoren und vorwiegend dem bürgerlichen Familienstück gewidmet. Schröder, Jünger, Gotter, Stefanie, Weidmann, später Iffland und Ziegler sind am häufigsten vertreten. Von Schröder kommt als Novität u. m. A.: „Die unglückliche Ehe aus Delikatesse" und „Das Porträt der Mutter"; von Jünger: „Die Entführung" und „Er mengt sich in Alles"; von Iffland: „Die Jäger", „Die Mündel", „Der Herbsttag", „Die Hagestolzen", „Alte und neue Welt", „Allzuscharf macht schartig" und „Scheinverdienst"; von Ziegler: „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person", „Fürstengröße" u. a. Babo bringt u. A. seine „Strelitzen", Bretzner sein „Räuschchen", von Ayrenhoff kommen mehrere Stücke zur Aufführung, desgleichen Einzelnes von Beck, von Brockmann, von dem dramaturgischen Schriftsteller Schink, ein „Bayard" und ein „Rudolf von Habsburg" von Werthes, ein „Montesquieu" von Dalberg, ein „Julius von Tarent" von einem Ungenannten; — an bemerkenswerthen Uebertragungen endlich: „Othello" nach Shakespeare von Voß, und „Koriolan", nach Shakespeare von Schink, „Der Diener zweier Herren", nach Goldoni, „Der Heuchler" nach Molière's „Tartüffe" u. s. w. Endlich fällt auch in denselben Zeitraum die erste Aufführung von Goethe's „Clavigo" am 7. Januar 1786 (Clavigo: Lange, Karlos: Stefanie d. j, Beaumarchais: Brockmann, Marie: Mad. Sacco), und der „Geschwister", am 18. Dezember 1787 (Ziegler, Dauer und Dlle. Eichinger), das Debüt Schiller's am Burgtheater mit „Fiesko", am 1. November 1787 (Fiesko: Lange, Verrina: Brockmann, Julia: Mad. Rousseul, Leonore: Mad. Sacco) und das Erscheinen Kotzebue's mit „Menschenhaß und Reue", „Die Indianer in England" (Gurli: Mad. Adamberger), „Die Sonnenjungfrau", „Der Straßenräuber aus kindlicher Liebe". — Wir lassen nun wieder das zehnte Theaterjahr folgen:

1793—1794.

„Der Eremit auf Formentera", Sch. in 3 A. n. Kotzebue's Singspiel von Perinet.

„Julchen", L. in 5 A. v. Huber.

„Armida und Rinaldo", Mel. in 4 A vom Verf. der „Strelitzen", mit Chören und Tänzen. Musik von Winter, Tänze v. Muzarelli.

„Tapps", L. v. Weidmann.

„Das Mädchen von Marienburg", Sch. in 6 A. v. Kratter. (In den dreißiger Jahren mit Löwe und der Peche gern gesehen.)

„Das Duell", Sch. in 5 A.

„Das Liebesgeständniß", L. in 5 A.

*) S. Nr. 42, S. 657.

„Weltton und Herzensgüte“, Familien-Gemälde in 4 A. v. Ziegler.

„Der Vormund“, Sch. in 5 A. v. Iffland.

„Die Quälgeister“, L. in 5 A. nach Shakespeare („Viel Lärm um Nichts“) von Beck. (Noch bis in die vierziger Jahre in dieser Gestalt aufgeführt).

„Die Reise nach der Stadt“, L. in 5 A. von Iffland.

„Wülfing von Stubenberg“, Rittersch. in 5 A. v. Kalchberg.

„Armuth und Edelsinn“, L. in 4 A. von Kotzebue.

„Scheinverbrechen“, Sch. in 4 A. v. Reinhard.

„Alexander Menzikoff“, Sch. in 3 A. von Kratter.

„Herr Spul“ oder „Aechtheit und Schimmer“, L. in 5 A.

„Die Komödie aus dem Stegreif“, L. in 1 A. v. Jünger.

„Dahlbeck, der verlorne Sohn“, L. in 3 A. v. Schink.

Das folgende Dezennium sieht wo möglich noch deutscher, noch spießbürgerlicher, noch einförmiger aus, indem sich das Repertoir nicht allein um eine Gattung, sondern vornehmlich um zwei Lieblingsautoren. Iffland *) und Kotzebue im Kreise dreht. Von Darstellern getragen, wie Brockmann, Lange, Müller (Vater), Stefanie, Ziegler, Bergopzoom, Roose, Klingemann, Krüger, Weidmann, später als Nachwuchs Koberwein und Korn **), wie die Rousseul, die Roose, die Adamberger und die jugendliche Weißenthurn, hatte sich die Wiedergabe des bürgerlichen und theilweise auch des angeblich romantischen, eigentlich aber eben so bürgerlichen Ritterschauspiels zu einer in ihrer Art vollendeten Abrundung und stylvollen Wirksamkeit herausgebildet. Von den 180 Stücken, welche im neunjährigen Zeitraume von 1794 bis 1803 als Novitäten am Burgtheater erschienen, waren 2 von Goethe: „Iphigenia auf Tauris“ (Mad. Roose, Brockmann, Lange, Ziegler und Bergopzoom) und „Jaukred“, 1 von Schiller: „Die Jungfrau von Orleans“ (Mad. Roose), keines von Shakespeare, 2 aus dem Englischen (darunter „Der Inde“), etwa ein Dutzend aus dem Französischen (darunter „Der Taubstumme“, Beaumarchais' „Mariage de Figaro“ ꝛc.) 22 von Iffland (darunter seine berühmtesten und bekanntesten: „Die Aussteuer“, „Elise von Valberg“, „Dienstpflicht“, „Die Advokaten“, „Der Spieler“, „Der Hausfriede“ ꝛc.), 31 von Kotzebue (darunter „Bruderzwist“, „Die silberne Hochzeit“, „Das Epigramm“, „Die Unglücklichen“, „Die beiden Klingsberg“, „Die deutschen Kleinstädter“), 14 von Ziegler (darunter „Der Landsturm in Tirol“), 9 von Vogel, je 5 oder 6 von Fr. v. Weißenthurn, Jünger, Lippert, von Collin „Regulus“ und „Koriolan“, ein dreiaktiges Schauspiel: „Siri Brahe“, v. S. M. Gustav III. von Schweden, dann einzelne Stücke von Brömel, Engel, Spieß, Huber, Schröder, Bouny, Beck („Die Schachmaschine“), Sannens, Brandes, Graf Brühl. Stefanie, Schall, Krones, Hagenmeister, Schleukert, Rambach, Lafontaine, Wall, Soden, Hannamann, Weißenbach, Fr. v. Kotzebue, Guttenberg, Kratter, Gruber, Babo, Hutt („Das war ich“), Rochlitz, u. m. anonyme.

In den nun folgenden Novitäten des Theaterjahres 1803—1804 finden wir gar keinen Iffland, wenig überhaupt von Bedeutung, meist Kleinigkeiten und das Lustspielelement auffallend vorherrschend.

1803—1804.

„Drei Männer für einen“, L. in 5 A. n. d. Franz. v. Bichard.

„Der Vater von ohngefähr“, L. in 1 A. n. d. Franz. v. Kotzebue.

„Die deutsche Familie“, L. in 5 A. n. Engel, v. Schmidt.

„Polixena“, Tr. in 5 A. v. Collin.

„Das Abenteuer auf Extrapost“, L. in 2 A.

„Hippolit und Roswida“, Sch. in 4 A. v. Zschokke.

„Der todte Neffe“, L. in 1 A. v. Kotzebue.

„Alles aus Eigennutz“, L. in 5 A. v. Beck, u. d. Engl. neu bearbeitet.

„Die Erben“, L. in 4 A. v. J. v Weißenthurn.

„Vitelia“, Tr. in 5 A.

„Die Tochter Pharaonis“, L. in 1 A. v. Kotzebue.

„Eduard in Schottland“, Dr. in 3 A. v. Kotzebue.

*) Iffland selbst gab 1801 am Burgtheater 20 Gastrollen.

**) Koberwein debütirte 1796, Korn 1802.

„Der gestörte Abschied“, Gespräch in 1 A.
„Der Ton unserer Zeit“, L. in 1 A.
„Hab' ich nicht recht“, L. in 3 A. v. Hutt.
„Der Dienstfertige“, L. in 3. A.
„Der Papagei“, Sch. in 4 A. v. Kotzebue.
„List gegen Mißtraun“, L. in 1 A. n. d. Franz.
„Das war dein Glück“, L. in 1 A. v. Heigl.
„Das Mißverständniß“, L. in 1 A v. J. v. Weißenthurn.
„Der rechte Weg“, Ehestands-Scene v. Hutt. (1828 und 1832 wiederholt.)
„Die Liebe in Spanien“, Sch. in 3 A. v. Biederbach.
„Henriette“ oder „Der Husarenraub“, Sch. in 5 A. v. Plümicke.

(Fortsetzung folgt.)

Zwei Dilettanten.

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Vereine in Wien.

Von **August Schmidt.**

Wenn wir die Vergangenheit der musikalischen Zustände Wiens überblicken, so werden wir in jedem Abschnitte derselben höchst interessante Züge von musikalischen Charakteren auffinden, welche den Wogen des Zeitenstromes entrissen zu werden verdienen.

Besonders reich an solchen Persönlichkeiten war aber der Zeitraum, welcher auf die Periode folgte, die mit dem Tode Mozart's zum Abschlusse kam und welcher Beethoven's letzte Schöpfungen und sein Ende in sich schließt, nämlich beiläufig die drei bis vier ersten Dezennien dieses Jahrhunderts.

Eine überraschende Kraftentwicklung in musikalischer Beziehung tritt hier zu Tage, welche als Folge einer allgemein herrschenden Vorliebe für Musik und der daraus hervorgehenden Sucht nach Selbstausübung dieser Kunst im großen Publikum erscheint. Es war die Zeit, wo der musikalische Dilettantismus in Wien auf dem Kulminationspunkte stand. Die Musik war damals in das innerste Familienleben des Volkes gedrungen. Die musikalischen Häuser hatten wenigstens einmal in der Woche ihr stabiles Streichquartett und die Zahl solcher musikalischen Häuser in Wien war eine sehr große. Einer besonderen Beliebtheit erfreuten sich damals die Saiteninstrumente, darunter besonders das Mode-Instrument, die Guitarre, die Zither der Gegenwart, unter den Blasinstrumenten die Flöte mit dem nunmehr außer Kours gekommenen Clarinetten und das Waldhorn mit seinem Ableger, dem Posthorne, welche unzählige Exekutanten aufwiesen. Die älteren Chorregenten Wiens werden sich gewiß nicht ohne wehmüthige Empfindung noch an jene Zeit erinnern, wo ihre Kirchenchöre von Dilettanten überfüllt waren, welche auf die ausgelegten Streichinstrumente gleichsam Sturm liefen, und die vom Zufall oder vom Chorregenten selbst begünstigten Geiger kaum Raum in den Bänken fanden.

Aber nicht nur in den Häusern hatte die Musik ihren Wohnsitz aufgeschlagen, sie drang auch hinaus auf die Gassen und Straßen der Stadt und manifestirte sich in Serenaden und Ständchen, welche besonders an den Vorabenden des Annen-, Marien- und Josefstages oft zu einer imponirenden Zahl anwuchsen.

Diese übergroße Theilnahme an musikalischen Aufführungen — die Vorläuferin eines jetzt sich mehr und mehr abklärenden künstlerischen Bewußtseins und einer verfeinerten musikalischen Geschmacksbildung — wurde jedoch nicht ausschließlich durch die Meisterwerke Mozart's und Beethoven's hervorgerufen, obgleich sich dieselben, besonders die Opern und die Werke im Kammerstyl von Mozart, schon damals einer allgemeinen Popularität erfreuten; es bedurfte dazu einzelner Persönlichkeiten, welche inmitten des dilettantischen Treibens der Menge stehend, läuternd auf sie einwirkten, die durch ihre hervorragenden musikalischen Talente und durch ihr energisches Wirken sich über sie erhoben, einen Kreis von Kunstfreunden um sich her sammelten und sonach dem allgemeinen, seines Wollens sich nicht klar bewußten Musik-Enthusiasmus eine bestimmte künstlerische Richtung gaben.

Eben diesen Persönlichkeiten aber ist vor Allem die Bildung von musikalischen Assoziationen zu danken, die nunmehr in den erhöhten Interessen des Vereinswesens eine prädominirende Macht in den gegenwärtigen Musikverhältnissen Wiens begründet haben.

Diese Männer der That sind größtentheils schon vom Schauplatze ihres Wirkens abberufen worden, und nur selten taucht ein solcher Name aus der Vergessenheit auf und wird an die Oberfläche der allgemeinen Beachtung gebracht. Bei dem in früherer Zeit nur wenig ausgebildeten öffentlichen Leben ist manches bescheidene Wirken, besonders in den engeren Kreisen des musikalischen Dilettantismus, so einflußreich und nachhaltig es sich auch für die Kunstentwicklung in der Folge erweisen mochte, dennoch für die Nachwelt

verloren gegangen, ein Verlust, der für die Kunstgeschichte Oesterreichs in einzelnen Fällen ein empfindlicher, ja oft unersetzlicher zu nennen ist, da durch ihn so manche Lücke in der periodischen Reihenfolge der musikalischen Entwicklungsgeschichte entstehen dürfte. In dieser Beziehung erscheint es daher sehr wünschenswerth, einzelne Charaktere und Momente festzuhalten und sie als geeignetes Material für den Kunsthistoriker zurecht zu legen.

Darin ist auch die Veranlassung zu vorliegender Mittheilung zu suchen, welche das künstlerische Wirken von zwei Männern aus den zahlreichen Dilettantenkreisen von Wien aus jener Periode zum Gegenstande der Besprechung gewählt hat. War auch ihr Schaffungstalent keineswegs so bedeutend, um ihren Kompositionen einen mehr als vorübergehenden Erfolg zu vindiziren, ihr musikalisches Wirken kein Epoche machendes; so darf doch der Einfluß, welchen sie auf einen großen Theil der Musikdilettanten Wiens damals ausübten, nicht unterschätzt werden. Daß sie aber diesen Einfluß als Mittel gebrauchten, um die einzelnen zerstreuten musikalischen Kräfte zu konzentriren, und kämpfend mit Hindernissen aller Art, die sich feindlich ihren rastlosen Bemühungen in den Weg warfen, dennoch unverdrossen an dem Unterbaue des nunmehr zum mächtigen Riesendome angewachsenen Vereinswesens in Oesterreich thätig waren, dies ist ein Verdienst, das ihnen die Gegenwart anerkennend zugestehen muß.

Die Namen dieser Beiden, obgleich einst in den musikalischen Kreisen Wiens viel genannt, sind nunmehr verschollen und nur hie und da wird sich ein älterer Musikfreund ihrer erinnern, dem vielleicht ihre künstlerischen Leistungen so manchen erhebenden musikalischen Genuß bereitet hatten.

Ich nenne zuerst Josef Smegkal, den Komponisten so vieler ansprechenden Lieder, Vokal-Quartette und Chöre, Instrumental-Pieçen, unter welchen besonders die mit begleitender Guitarre, wie es die Mode damals mit sich brachte, einer großen Beliebtheit sich erfreuten und endlich größerer Orchester- und Kirchenkonwerke.

Ist in diesen Kompositionen auch immerhin ein nicht unbedeutendes Erfindungstalent und ein reicher Melodienfluß, vor Allem aber eine nette, sorgfältige Ausführung erkennbar, so dürften doch nur wenige von ihnen, auch wenn sie der Komponist bei seinen Lebzeiten nicht mit unbeugsamem Eigensinne von jeder Veröffentlichung durch den Druck ferne gehalten hätte, dem Umschwunge in der Geschmacksrichtung Stand gehalten haben und auf die gegenwärtige Zeit gekommen sein. Seinen Liedern, besonders den komischen, von welchen er viele komponirte, würde jetzt noch überdies als Zolie sein ganz eigenthümlicher Vortrag fehlen, der ihnen einen besonderen Reiz zu verleihen wußte und eine unwiderstehliche Wirkung auf den Zuhörer äußerte.

Daß es einem so bedeutenden schaffenden und zugleich exekutirenden Talente, hervorgegangen aus den musikalischen Dilettantenkreisen, an beifälliger Anerkennung in seiner Sphäre nicht fehlen konnte, daß die Menge den Mann, der noch überdies die Gabe geselliger Unterhaltung im hohen Grade besaß, zuletzt auf den Schild hob, dies Alles findet in der Periode des prädominirenden musikalischen Dilettantismus seine Erklärung.

Eben diese überaus große Beliebtheit in den weiten Kreisen seiner Bekanntschaft, im Vereine mit seinen musikalischen Kenntnissen und einem Unternehmungsgeist, der sich von Hindernissen nicht einschüchtern läßt, machten es ihm möglich, in einer Zeit, welche für Assoziation überaus ungünstig war, einen „Verein von musikalischen Freunden“ zu begründen, der im Jahre 1825 in's Leben trat, und sich mit der Aufführung von Streich- und Vokal-Quartetten, mitunter sogar auch mit größeren Orchesterwerken und Chören befaßte.

War auch immerhin das gesellige Vergnügen die Basis, auf welcher dieser Verein fußte, so ließ doch schon die Wahl der aufgeführten Tonstücke, die Acquisition von Instrumental- und Gesang-Solisten, vor Allen aber die Stabilirung eines Streich- und Vokal-Quartettes und eines gemischten Chores die leitende Idee Smegkal's erkennen. Wir finden in den Programmen der Aufführungen des Vereins: Mozart's Grand Trio, Beethoven's Septett, Solostücke und Chöre aus Haydn's „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, aus Weigl's „Schweizerfamilie“, aus Winter's „Opferfest“, aus Mehul's „Josef und seine Brüder“, aus Mozart's „Don Juan“, „Zauberflöte“ und „Figaro“, aus Spohr's „Faust“ und „Jessonda“, aus Auber's „Stumme von Portici“, aus Weber's „Freischütz“, Körner-Weber'sche „Schlachtchöre“, und Männerquartette von Call, Henneberg, Winter, Eisenhofer u. A.

Wenn man ferner erwägt, daß bei diesen Produktionen, welchen die sorgfältigsten Proben vorangingen, noch überdies der für die Ausführenden so

lockende Reiz der Anerkennung des Publikums ganz entfiel, weil die Produktionen nicht öffentlich stattfanden und stattfinden durften, so wird man diesem Vereine einen bescheidenen Grad von unverfälschter Kunstliebe nicht absprechen können. Diese und der unbewußte Drang nach Vereinigung waren es aber, die einen solchen Musikkörper unter dem beengenden Drucke polizeilicher Vorsichtsmaßregeln dennoch entstehen und prosperiren ließen. Smegkal entwickelte dabei eine stannenswerthe Thätigkeit, welche auch durch die allmähliche Vergrößerung und das sichtliche Gedeihen des Vereins belohnt wurde; allein eben dieses Gedeihen, so erfreulich es unter anderen Verhältnissen gewesen wäre, rief zugleich auch so manche bange Besorgniß um das Fortbestehen des Vereins wach, welche eben in den polizeilichen Verhältnissen wurzelte, in deren Intention es keineswegs gelegen war, die Ausbreitung solcher Verbindungen mit gleichgiltigen Augen anzusehen.

Hauptsächlich diese Besorgniß und mitunter wohl auch die Uneinigkeit unter den Mitgliedern waren Ursachen, daß sich dieser Verein nach einigen Jahren seines Bestehens auflöste, oder eigentlich, daß er eine Wandlung in seinem äußeren Wesen vornahm und in dem „Vereine für Kunst und Frohsinn“ wieder neu erstand, der von dem gleichen Prinzip geleitet, nur mit erweitertem Wirkungskreise die Tendenzen seines Vorgängers verfolgte.

War Smegkal auch eine der Hauptstützen dieses Vereines, so theilte er doch das Verdienst der Begründung desselben noch mit mehreren andern Theilnehmern und unter diesen besonders mit Anton Scherrer, auf welchen ich im Verlaufe dieses Aufsatzes noch zurückkommen werde, mit den Schauspielern Hopp und Ludolf und noch mit anderen Kunstgenossen. Die vor mir liegenden Programme der Vereins-Produktionen, welche beinahe Jahre umfassen, geben Zeugniß von der überaus großen Thätigkeit und dem regen Eifer seiner Mitglieder, und nur die Zeitumstände, welche jede Oeffentlichkeit seines Wirkens unmöglich machten und ebenso auch jede Bekanntgabe seiner Leistungen durch die Journale unterdrückten, machen es erklärlich, daß ein Verein, in welchem sich so bedeutende künstlerische Kräfte regten, und der so erfreuliche Resultate lieferte, der allgemeinen Anerkennung entzogen werden konnte.

Allein der Samen, welchen Smegkal ausgestreut, war nicht auf unfruchtbaren Boden gefallen; denn gleichsam aus diesen beiden Vereinen sahen wir nach mehreren Jahren, als bereits der erste Begründer Feder und Taktirstab aus der Hand gelegt hatte und auf dem Schmelzer Friedhofe ruhte, einen neuen Verein mit der ganz gleichen Tendenz wie die früheren in's Leben treten, welcher erst im vorigem Jahre in Hrn. Andreas Schumacher (Abendblatt der „Wiener Zeitung“) einen beredten Chronisten fand. Sind auch bei der Abhandlung desselben drei nicht unwichtige Unrichtigkeiten mit unterlaufen und zwar in der Benennung dieses Vereines, in seiner Tendenz und endlich in der Person seines Begründers, so ist doch dieselbe, diese Mängel abgerechnet, ein dankenswerther Beitrag, wenn auch nicht „zur Geschichte des Männergesang-Vereins in Wien“, wie es in der Ueberschrift heißt, so doch zur Geschichte der musikalischen Vereine in Wien überhaupt.

Smegkal machte sich überdies noch in einer anderen Richtung um das musikalische Vereinswesen Wiens verdient, indem er zugleich mit mehreren gleichgesinnten Freunden den Kirchenmusik-Verein bei der Mechitaristen-Kongregation in der Vorstadt St. Ulrich begründete, der seinem Wirken wieder ein neues Feld eröffnete. Hier war es, wo er mehrere seiner eigenen Kompositionen zur Aufführung brachte, welche ihm die Anerkennung der Kunstverständigen verschafften, und wo er sich zugleich auch als umsichtiger Dirigent der größeren Werke der bedeutendsten Kirchenkomponisten gerirte.

Die asiatische Seuche, welcher in Wien so manches theuere Leben zum Opfer fiel, raffte auch Smegkal inmitten seines künstlerischen Wirkens hin. Er starb am 27. August 1832.

Was die persönliche Erscheinung Smegkal's anbelangt, so war sie für den ersten Moment nichts weniger als einnehmend. Auf seinem scharf markirten Gesichte thronte ein Ernst, der mit seinem ausgesprochenen Talente für komische Darstellung auffallend kontrastirte. In großer Gesellschaft scheu und wortkarg, überkam ihn die Begeisterung erst, wenn er am Klaviere saß, oder die Guitarre in den Händen hatte; dann aber bekamen seine Gesichtsmuskeln plötzlich Leben und Ausdruck und jeder Ton seines Gesanges ward zum Träger der Empfindung, die sein Inneres belebte. Wer Smegkal in den Momenten seiner oft muthwilligen Laune im Vortrag komischer Improvisationen belauscht, und ihn dann wieder mit ernster, ja oft grämlicher Miene am Dirigirpulte bei der Probe einer Orchesteraufführung

gesehen, den mußte der Dualismus überraschen, der in dem Wesen dieses Mannes herrschte.

Smegkal war am 21. Februar 1790 in Walsee in Unterösterreich geboren, trat im J. 1812 in das bischöfliche Seminar, später in Staatsdienste und starb als Beamter der Hofpostbuchhaltung. Er war mit dem fruchtbaren Dichter Ch. Kuffner verschwägert.

Der zweite musikalische Dilettant, dessen verdienstliches Wirken zur Kenntniß zu bringen diese Zeilen bezwecken, ist Anton Scherrer.

Er hatte bei der Verschiedenheit der künstlerischen Anlagen und der konversationellen Bildung mit seinem Vorgänger die aufopfernde Hingebung für die Interessen der Kunst und die unermüdete Thätigkeit seines musikalischen Wirkens gemein. Scherrer, als Komponist ungleich vielseitiger und fruchtbarer als Smegkal, war in den verschiedensten, oft gerade entgegengesetzten Genres musikalischer Komposition thätig. So schrieb er viele Tonstücke für die Kirche, aber auch Märsche für Militärmusik und Walzerpartien für den Tanzsaal, besonders viele Gelegenheitsmusik, Serenaden für Flöte, Violin und Guitarre. Für das letztere Instrument war er besonders thätig. Seine „Guitarre-Schule" wurde sehr gesucht, sowie auch die Variationen und Phantasien für die Guitarre, die er komponirte, einer allgemeinen Beliebtheit sich erfreuten. Scherrer schien übrigens in Bezug auf seine Produktivität das Multa dem Multum vorzuziehen.

Was das Vereinswesen in Wien anbelangt, so steht sein Verdienst um dasselbe auf gleicher Höhe mit dem seines Vorgängers, wenn es dasselbe nicht gar überragte, denn außerdem, daß er mit Smegkal den Verein „für Kunst und Frohsinn" in's Leben rief und die Musikaufführungen leitete, gebührt ihm auch noch das Verdienst mit dem Chorregenten Michael Fischer einen Kirchenmusikverein begründet zu haben, der mit theilweise veränderten Regulativen jetzt noch, nach vierzig Jahren seines Bestehens, unter dem Namen „Verein zur Verbreitung echter Kirchenmusik" eine einflußreiche Thätigkeit entwickelt und eine ehrenvolle Stellung unter den musikalischen Vereinen Wiens einnimmt.

Scherrer widmete sich in seiner Jugend dem Lehrfache auf dem Lande und erwarb sich in seinem Berufe jene universelle musikalische Bildung, die ihn zu einem sehr schätzbaren Orchestermitgliede qualifizirte, indem er außer den Streichinstrumenten beinahe alle Blasinstrumente korrekt zu spielen verstand. Sein Wissensdrang trieb ihn nach Wien, wo er bei Förster Unterricht im Generalbaß nahm und sich zugleich um eine Staatsanstellung bewarb, die er auch bei der damals bestandenen „vereinigten Hofkanzlei" erhielt. Scherrer war ein sogenanntes Universalgenie, das, wie Wenige es verstand, mit der Zeit hauszuhalten. In seinen dienstfreien Stunden widmete er sich der Kunst, gab Unterricht in der Musik, machte die Geschäfte der verschiedenen Vereine ab, deren Leiter oder thätiges Mitglied er war, entwarf kalligraphische Tableaux und — lithographirte.

Als Beleg für seine unermüdliche Rastlosigkeit mag folgender Zug aus seinem Leben dienen. Schreiber dieses machte mit ihm einmal einen Ausflug in der Christwoche nach einem ziemlich entfernten Orte des Marchfeldes, wo er zur Direktion der musikalischen Kirchenaufführungen für die Weihnachtsfeiertage geladen war. Bei hereinbrechender Nacht nach einer ermüdenden Fahrt von mehreren Stunden in der empfindlichsten Winterkälte an den Ort der Bestimmung angelangt, hielt Scherrer noch halb erstarrt die Probe der am nächsten Christtage aufzuführenden Messe ab, welche ihm bei dem Verdrusse, den er mit den Bläsern hatte, zugleich die angenehme Gelegenheit verschaffte, in der Tochter des Schulmeisters eine Sängerin mit schönen Stimmmitteln zu entdecken. Um dieser nun Gelegenheit zu verschaffen, ihr Talent vortheilhaft zur Geltung zu bringen, die ihr die kleinen Soli in der Messe nicht boten, setzte sich Scherrer noch in der Nacht hin und komponirte ein Offertorium für Sopran-Solo, und als der Morgen aus den dunklen Schneewolken hervorbrach, lag das Solostück mit ausgeschriebenen Orchesterstimmen fertig auf dem Tische. Nach der kurzen Ruhe von kaum einer Stunde, die der bis zur Erschlaffung Ermüdete unentkleidet auf dem Bette hingestreckt verbrachte, erhob er sich schon wieder, um den Part mit der Sängerin einzuüben, bis die Glocken vom Thurme das Zeichen zum Beginn des Hochamtes gaben, bei welchem er die Leitung der musikalischen Aufführung mit einer Energie führte, welche die Opfer einer anstrengenden Nachtarbeit nach kaum überstandenen Reise-Fatiguen kaum ahnen ließen. Nach aufgehobener Mittagstafel spielte er noch drei Mozart'sche Quartette, bis der Abend hereinbrach!

Nur einer so unermüdeten Thätigkeit war es möglich, gleichzeitig nach so verschiedenen Richtungen hin so Vieles zu leisten, und es kann uns nicht wundern, wenn bei einer so hingebenden und aufopfernden Kunstliebe den Rücksichten für sein pekuniäres Einkommen nicht immer strenge Rechnung getragen wurde. Dies war

auch zuletzt Ursache, daß Scherrer einen Dienstausch in eine kleine Provinzstadt — St. Pölten — eingehen mußte, wo seinem künstlerischen Wirken leider kein ausreichendes Feld zu Gebote stand, und er auch wahrscheinlich — unterging, da sein Name im Verlaufe der letzten dreißig Jahre nicht mehr genannt wurde. Das letzte Lebenszeichen seines künstlerischen Wirkens, das von dort zu uns kam, bestand in der Herausgabe einer „Choralgesangschule“, welche, wahrscheinlich von ihm selbst lithographirt, im eigenen Verlage erschien, jedoch schon längst aus dem Musikalienhandel gekommen ist.

Außer den beiden Vereinen, deren Mitbegründer er war, gründete er auch das Unternehmen der „musikalischen Abendunterhaltungen“ im Saale zum „römischen Kaiser“, in welchen die Aufführung von Solostücken mit Chor- und Orchesterwerken abwechselten und die sich längere Zeit eine große Beliebtheit im musikalischen Publikum bewahrten. Scherrer war überdies einer der Theilnehmer bei Begründung der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“ und blieb auch stets ein eifriger Beförderer derselben, wirkte nicht nur bei allen Produktionen persönlich mit, sondern lieferte auch zu den größeren Konzerten und Musikfesten ein sehr ansehnliches Kontingent an Sängern und Instrumentalisten. Wo nur irgend in dem weitverzweigten Musiktreiben der Residenz ein Punkt als Anfang einer bestimmten Vereinigung und ein musikalisches Zusammenwirken sich fixirte, das einigen Bestand in Aussicht stellte, war Scherrer gewiß in Mitleidenschaft gezogen und betheiligte sich dabei mit der ganzen Kraft seiner energischen Thätigkeit und Ausdauer; denn was Anderen unausführbar schien, er brachte es zu Stande, unterstützt von einer Phalanx musikalischer Freunde.

Scherrer stand, als er die Residenz mit der Provinz vertauschte, im kräftigsten Mannesalter.

Der Zweck dieser Zeilen ist vollkommen erfüllt, wenn damit das Andenken an zwei Männer bewahrt wird, deren Verdienst um die Hebung der musikalischen Interessen ein bedeutendes genannt werden muß und deren Namen die Kulturgeschichte Oesterreichs, wenn sie die Vorkämpfer für die Begründung des musikallschen Vereinswesens in Wien erwähnt, nicht mit Stillschweigen übergehen darf.

Berliner Opernbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Die Friedrich-Wilhelmstädtische und die Kroll'sche Opernbühne. — Maillart's „Fischer von Catania“. — „Dunanan Vater und Sohn“ und „Apotheker und Friseur“ von Offenbach. — „Generalprobe“ von Genée. — „Die böse Nachbarin“ von Klerr. — „Zehn Mädchen und kein Mann“ und „Das Pensionat“ von Suppé. — Eröffnung der neuen Opernsaison auf der königlichen Bühne. — Italienische Oper.

Bevor ich über die Erstlinge der neuen Saison im königlichen Opernhaus berichte, will ich noch einen Blick auf die Thätigkeit unserer kleinen Bühnen im Gebiet der dramatischen Musik werfen. In Betracht kommen von ihnen das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater und das Kroll'sche Etablissement. Im Laufe des Winters behalfen sie sich mit einem gemeinschaftlichen Personal, nur während des Sommer-Halbjahrs, in welches die Haupterntezeit des letztgenannten fällt, trat dieses mit einer selbständigen Operngesellschaft hervor, die allabendlich Aufführungen veranstaltete. Unter ihren Mitgliedern waren zwei, die sich auch auf einem aufspruchsvolleren Schauplatz hätten zeigen können — die Koloraturfängerin Fr. Sunanny und der lyrische Tenor Hr. Himmer. Beide traten auch nicht ohne Erfolg in unserem Opernhaus auf, wohin sie eine augenblickliche Verlegenheit des Repertoirs zu einem vorübergehenden Gastspiel rief. Jene verbindet mit einem biegsamen, besonders in der Höhe umfangreichen Sopran eine behende Technik, sowie gefällige Leichtigkeit und Eleganz des Ausdrucks. Der Tenorist empfahl sich durch gebildeten Ton und durch das Vermögen, den Gefühlsinhalt in warmer Unmittelbarkeit dem Gemüth des Empfangenden mitzutheilen. Im Personal der Friedrich-Wilhelmstadt zeichnen sich aus die Damen: Härting, Ungar und Limbach, die erstere in der derb-komischen, die beiden letzteren in der graziösen Gattung; auch der Bassist Hr. Leinauer gewann sich durch die robusten Eigenschaften seines Organs manche Freunde. Beide Bühnen beschränken sich natürlich auf die Pflege der komischen Oper, des Singspiels und der musikalischen Posse, und in den Kreis der Betrachtung ziehe ich sie hier hauptsächlich in Rücksicht auf die von ihnen gebrachten Novitäten. Viel Erfreuliches vermochten sie nicht nach dieser Seite hin zu bieten, mein Korrespondentengewissen nöthigt mich indessen, wenn auch nur mit zwei Worten, jeder einzelnen Erscheinung zu gedenken, welche die Einförmigkeit des gewohnten Repertoirs unterbrach.

Maillart's „Die Fischer von Catania“, welche in der Friedrich-Wilhelmstadt einige Aufführungen erlebten, gehören, wie „Das Glöcklein des Eremiten“, das inzwischen auf den meisten deutschen Bühnen geklingelt, zur komisch-romantischen Gattung. Dem spezifischen Gehalt nach wiegt das neue Werk noch ungleich leichter als sein Vorgänger. Nirgends erhebt sich die Musik über den Charakter glatter Fabrik- und Schablonenarbeit; es gebricht ihr zwar nicht an äußerlichen eleganten Manieren, aber sie ist im tiefsten Herzen kalt, leer, ausdruckslos. Unfähig, die Empfindung je bei ihrem rechten Namen zu nennen, vermag sie nicht einmal diesen Mangel durch das geistreiche Spiel der Laune, durch allerlei prickelnde Aperçus und Pointen zu beschönigen und zu überdecken. Phantasie und Gemüth darben bei ihr; was dem Hörer geboten wird, wendet sich nur an das oberflächlichste Unterhaltungsbedürfniß. Das Orchester spielt Walzer und Polkas und die Personen plaudern dazu den ihnen vorgeschriebenen Text, wie es sich eben schicken mag. Die Virtuosität französischer Komiker mag im Stande sein, manche der faden Gemeinplätze zu übergolden, unsere deutschen Sänger streifen dagegen diesen Tongebilden selbst den dünnen Farbenstaub ab, unter dem sich ihre Armuth zu verstecken sucht. Es fehlt ihnen die behende Leichtigkeit, die glatte Koncha lanee, deren es bedarf, soll dergleichen melodische Scheidemünze rasch und ungezwungen rouliren. Sie gehen zu Werke, als ob es nur vollwichtige Gold- und Silberstücke wären, in denen der Komponist Zahlung leistet. In den Motiven der Handlung und der Anlage der Charaktere macht das Libretto mehr als eine Zwangsanleihe bei der „Stummen von Portici“.

Offenbach brachte zwei Novitäten zu Markte: die einaktige Operuposse „Benedig in Paris“ oder „Dunanan Vater und Sohn“, und die einaktige Bluette „Apotheker und Friseur“. Dem Text und der Musik nach bekennt sich die erstere zu jenem rein parodischen Genre, welches den ästhetischen Maßstab zurückweist, weil hier die nothwendige Voraussetzung eines solchen, nämlich irgend welches, wenn auch noch so entfernte Verhältniß zum Ideal wegfällt. Wenn alle Kunst die Aufgabe verfolgt, an die Stelle des Alltagslebens eine höhere Wirklichkeit zu setzen, die Noth und Armseligkeit der realen Welt mit ihrem schönen Schein zu umhüllen, die latente Harmonie, die sämmtlichem Geschaffenen zu Grunde liegt, rein und voll hervorklingen zu lassen, so geschieht in der Pariser Posse neuesten Schlages von dem Allen genau das Gegentheil. Sie zeigt Menschen und Dinge in einem Spiegel, in dem jedes Bild zu grotesker Fratzenhaftigkeit entstellt wird, erblickt in Allem, was dem Leben tieferen Inhalt und sittliche Weihe gibt, nur romantischen Trödel und kindische Sentimentalität, sucht durch die gewaltsamsten Reizmittel die in's Oede starrende Blasirtheit zu zerstreuen, den Ekel an allem Objektiven und Bestimmten zu übertäuben. Für die Kritik handelt es sich hier lediglich darum, zuzusehen, ob das Aergerniß, das dem gebildeten Gefühl gegeben wird, größer oder geringer ist, ob die Frivolität, die dem ganzen Treiben zu Grunde liegt, nackter oder verhüllter an uns herantritt. In „Mess. Dunanan père et fils“ geht es nun doch lange nicht so anstößig her, wie in der „Genoveva“ und der „Seufzerbrücke“. Das Stück enthält eine Reihe von Nummern, wie z. B. das Duett zwischen Vater und Sohn, eine Travestie des breiweichen, vor etwa dreißig Jahren grassirenden Liederstils, ferner die Barcarole und die Serenade, die auf's neue bedauern lassen, daß das erfindungsreiche Talent Offenbach's der rechten komischen Muse den Rücken gekehrt, um sich zum maitre de plaisir der großstädtischen Liederlichkeit zu machen. Die beste Vorbereitung auf derlei künstlerische Gaben ist ein reichliches Diner in lustiger Gesellschaft; sie mögen dann etwa die Stelle der Nachmittagszigarre vertreten. Uebrigens würde die Novität bis zu Ende die Lacher auf ihrer Seite haben, wenn sie kürzer ausgefallen wäre. Die Motive, um die es sich hier handelt, sind lange nicht ausgiebig genug, um drei ganze Akte zu versorgen. Zudem lauschen aus der Musik manche wohlbekannte Gestalten, die uns bereits in den älteren Partituren des Komponisten begegnen, viel zu offen und unbekümmert hervor.

Von einer ungleich liebenswürdigeren Seite zeigte sich Offenbach in der einaktigen Operette: „Apotheker und Friseur“. Die Musik, die hier in schalkhafter Absicht zu der Weise des Singspiels im vorigen Jahrhundert zurückgreift, gibt von dem überaus geschmeidigen Anempfindungs- und Nachahmungstalent ihres Autors abermals sehr beredtes Zeugniß. Wer nicht um den Scherz wüßte, könnte sich in der That mystifiziren lassen und diese Partitur mit ihren vergilbten Blättern, den leichten Staubwölkchen, die von ihr aufsteigen, für eine ehrwürdige Reliquie aus den Zeiten Gretry's, Philidor's und Monsigny's halten. Wie drollig kontrastirt nicht die harmlose Biederkeit der Melodik, die tiefe Gemüthsruhe im Harmonischen und Rhythmischen gegen die prickelnde Hast und vordringliche Absicht-

lichkeit der wirbelfüßigen musikalischen Posse unserer Tage. Gleichwie in den übrigen Offenbach'schen Arbeiten, so spielt auch hier in Allem, was zur eigentlichen Charakteristik gehört, das Orchester die Hauptrolle. Da ist kein einziges Instrument, das vergessen hätte, seine Perrücke mitzubringen. Flöte und Fagott, Violine und Kontrabaß, sie sind alle noch dabei gewesen, „als der Großvater die Großmutter" nahm. Auch kurz genug ist der Spaß, um bis zu Ende zu unterhalten. Die ganze Maskerade dauert nicht länger als eine halbe Stunde.

Von Richard Genée gelangte eine einaktige, musikalische Posse: „Die Generalprobe" zur Aufführung. Sie steht beträchtlich hinter einzelnen früheren Arbeiten des Komponisten zurück, dessen „Musikfeind" wenigstens vor den Augen des großen Publikums Gnade fand. In jenem neuen Opus erhebt sich der Ton nirgends über den gewöhnlichen Singsang der wohlfeilsten Kouplet-musik. Das Thema, das dem Ganzen zu Grunde liegt, ist bereits in Floravanti's „Dorfsängerinnen" ungleich launiger und liebenswürdiger behandelt worden.

Kaum gehaltvoller erweist sich eine andere einaktige Novität: „Die böse Nachbarin" von Klerr, welche die beliebte Huttsche Bluette „Das war ich" zu einem Singspiel umgeflattet. Die Zuthaten des Komponisten gehören zu jener leichten Waare, die auf der eigentlich künstlerischen Wage überhaupt gar nicht mehr in's Gewicht fällt. Sie bewegen sich auf dem Gebiete der harmlosesten Unterhaltungsmusik. Hin und wieder legt die Tonsprache ihren Willen an den Tag, zu individualisiren, in allen diesen Fällen ist sie aber mit den verbrauchtesten Ausdrucksschablonen zufrieden.

Noch eine ganze Reihe von Stufen tiefer in der ästhetischen Skala steht die Operette: „Zehn Mädchen und kein Mann" von Suppé. Text und Musik wühlen hier um die Wette in dem gemeinsten Abfall der pariser Possenfabrik. Die Erfolge Offenbach's in Ihrem Kaitheater scheinen den Komponisten zu seinen Thaten begeistert zu haben. Vorbild ist ihm der höhere Blödsinn in der Musik des „Orpheus" und der „Seufzerbrücke" gewesen und wenigstens bis zum Blödsinn hat er es gebracht. Es fehlt natürlich nicht an einer Schönheitsgalerie für Liebhaber. Die elf Mädchenrollen des Stückes geben Gelegenheit, mit dem Reichthum junger Aktricen zu kokettiren und so die Gunst desjenigen Publikums zu gewinnen, das nicht verstimmt wird, selbst wenn es die Absicht merkt. Auch das Suppé'sche „Pensionat", das schon vor zwei Jahren in Wallner's Theater erschien und neuerdings von der Krollschen Bühne wieder aufgegriffen wurde, bettelt sich seinen Inhalt aus den Offenbach'schen Partituren zusammen. Es ist lediglich ein Schmarotzer im Fleisch der Bouffes parisiens. Hier wie dort werden Orgien des Blödsinns gefeiert, auf denen grinsender Cynismus den Lustigmacher spielt und die gähnende Blasirtheit zu Gaste bittet. Der Dunstkreis, in dem alle diese Gebilde leben und weben, ist die Atmosphäre des demi-monde, der sittliche Verwesungsdunst ihr eigentliches Element. Gegenüber dem Komponisten des „Pensionats" erscheint der des „Orpheus" und der „Seufzerbrücke" freilich immer noch als ein Aristokrat. Die Frivolität, die mit ihrer Blöße prunkt und aus der Selbstverhöhnung Profession macht, hat der Schüler sich angeeignet, ja darin, wie Nachahmer zu thun pflegen, seinen Meister noch gröblich überboten. Nicht abzusehen vermochte er ihm aber die leicht fließende melodische Erfindung, die prickelnden Pointen des Ausdrucks und vor allem die witzige Bosheit der Instrumente, die der Offenbach'schen Faktur eigen ist. Suppé entnimmt seine Motive dem musikalischen Kehricht der Straßen und Märkte, seine Charakteristik schlägt mit Fäusten drein, sein Orchester holt sich die Inspirationen von den Bierfiedlern und aus den Tanzkneipen. Doch genug von diesen Erzeugnissen einer dramatisch-musikalischen Industrie, welche Anmuth und Würde der Kunst in ihr Gegentheil verzerrt, sich zum bloßen Schaufenster hergibt für die schnödeste Waare und die Maskenfreiheit der Komödie dazu mißbraucht, um unter ihrem Schutz jenes saubere Gewerbe zu betreiben, dessen Figaro in seiner eifersüchtigen Aufwallung das arme Bärbchen beschuldigt.

Die neue Saison der königlichen Oper hat diesmal unter günstigeren Auspizien begonnen, als im vergangenen Jahr. Mit Ausnahme des Hrn. Formes, der seine Thätigkeit nach einem dreimonatlichen Urlaub damit begann, sich krank zu melden und überhaupt in den letzten Wochen der Regie manchen Kummer bereitet (so mußte zum Beispiel bei einer Aufführung der „Hugenotten" noch in der elften Stunde für die Partie des Raoul ein Tenor von der Krollschen Bühne herbeigeholt werden, der ohne vorangegangene Probe in die Rolle eintrat), ist das gesammte Personal wohlbehalten aus den Sommerferien zur gewohnten Wirksamkeit zurückgekehrt. Gegen die Anordnung des Repertoirs war kaum etwas einzuwenden. Neben den Celebritäten der neueren und neuesten Zeit gelangten „Don Juan", „Figaro's Hochzeit", „Die

Zauberflöte", „Fidelio", „Der Wasserträger", „Jessonda", „Freischütz" und „Oberon" zur Darstellung. Einen noch breiteren Raum in unserer Tagesordnung wird die klassische Oper in den beiden nächsten Monaten einnehmen. Fr. Köster, die bekanntlich im vorigen Winter der König zum Ehrenmitglied unserer Bühne ernannte, ist bei uns erschienen, um noch einmal die bedeutendsten Gestalten ihres Rollenfachs an uns vorüberzuführen. Frl. Lucca hat seit ihren Londoner Erfolgen noch an Popularität gewonnen. Sobald sie auf der Bühne steht, entsagt das Auditorium seinen kühlen norddeutschen Gewohnheiten, um sie mit Huldigungen zu überschütten, wie sie sonst bloß der heißblütige Enthusiasmus eines ungarischen oder italienischen Publikums seinen Lieblingen bereitet. Die Künstlerin hat neuerdings ihrem Repertoir die Frau Fluth in Nikolai's „Lustigen Weibern" hinzugefügt und das Werk, das trotz des gefälligen Inhaltes in unserem Opernhaus, seiner eigentlichen Heimath, sich nie auf die Dauer zu behaupten vermochte, gehört seitdem zu den Kassenstücken. Als Gäste traten in der letzten Zeit auf: der Heldentenor Hr. Koloman Schmidt aus Pest und die englische Konzert- und Koloraturssängerin Frl. Euphrosine Parepa. In meinem nächsten Brief werde ich ihrer näher gedenken, überhaupt diesen summarischen Rückblick auf die Eröffnung der Saison noch etwas vervollständigen. Die Vorstellungen der königlichen Oper erfreuen sich in der jüngsten Zeit der Gunst und Betheiligung des Publikums in einem Grade, desgleichen ich mich aus den früheren Jahren kaum entsinne. Daß der Andrang der Eintrittssuchenden in keinem Verhältniß steht zu der Zahl der verfügbaren Plätze, bildet die Regel, und selbst solche Aufführungen, die zunächst nur eine Lücke im Repertoire ausfüllen, oder einer unvermeidlichen künstlerischen Anstandspflicht genügen sollen, pflegen gegenwärtig der Kasse goldene Ernten einzubringen. Der Grund dieser Erscheinung liegt gewiß zum Theil in dem immermehr wachsenden Wohlstand der Stadt, ihrem von Jahr zu Jahr steigenden Fremdenverkehr, zum Theil in dem Zurücktreten mancher anderer Faktoren in unserem öffentlichen Kunstleben, die ehedem der Oper weit rührigere Konkurrenz machten (dahin gehört namentlich das königliche Schauspiel, dessen Leistungsfähigkeit in unaufhaltsamem Deerescendo immer tiefer sinkt); zumeist erklärt sich aber jene Prosperität aus der Sache selbst, vor Allem aus den Verhältnissen des Personals, welches sich seit einiger Zeit beträchtlich gehoben. Besonders für das gesammte weibliche Rollenfach, das nun einmal in dem musikalischen Drama den Ausschlag gibt, haben wir allmählich einen ganzen Frühlingsflor frischer, blühender Stimmen bei einander, um den uns jede auswärtige Bühne beneiden könnte.

In das Viktoriatheater ist seit einigen Tagen die Merelli'sche Gesellschaft mit Adelina Patti an der Spitze eingezogen. Auch auf unsere neuen italienischen Opernfreuden komme ich noch mit ein paar Worten zurück.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

15. — 28. Oktober: „Alessandro Stradella". — „Don Juan". „Satanella". — „Lohengrin" (2 Mal). — „Esmeralda". — „Die Musketiere der Königin". — „Der Troubadour" (statt „Dom Sebastian" wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Beck eingeschoben). — „Robert der Teufel". — „Margarethe" (statt „Norma" wegen Unpäßlichkeit des Frl. Teltheim eingeschoben). — „Monte Christo". — „Der Postillon von Longjumeau" (2 Mal). — „Enryanthe".

Die Reprise des Adam'schen „Postillon" hatte am 26. d. M. ein überaus zahlreiches und animirtes Publikum herbeigelockt. Man hört die leichtblütige Oper noch immer gern, wenn sie mit Laune dargestellt, mit einiger Feinheit gesungen wird. Der erste Akt gehört in mancher Beziehung zu den freundlichsten und sorgfältigsten Leistungen der französischen Spieloper. Die naive festliche Stimmung eines bäurlichen Hochzeitsfestes, die grobkörnigen Neckereien der Brautleute, mit der beiderseits dick aufgetragenen Eitelkeit und dem bei Chapelou schon durchschimmernden Hang nach etwas „Höherem", die beginnende Erfüllung dieses geheimen Dranges durch die Dazwischenkunft des Opern-Intendanten, dazu der Neid und die Eifersucht des zurückgesetzten Wagnermeisters und Bassisten in spe, endlich die Verlegenheit und scheue Eile der entfliehenden Männer und die zornige Verzweiflung der verlassenen Frau, alle diese Stimmungen und Stimmungs-Nuancen werden von der Musik, die dem geschickt angelegten Textbuche treulich folgt, sehr treffend wiedergegeben. Da ist ziemliche Erfindung, viel muntere Laune, entsprechende Charakteristik, ein glücklicher Lokalton und eine überaus feine Behandlung des Orchesters. Die zwei anderen Akte sind freilich auffallend schwächer; indessen ist in musikalischer Beziehung im zweiten die komische Arie des

Bijou, im dritten das drastische Männerterzett hervorzuheben und die spannende Laune des Textes erhält übrigens die Aufmerksamkeit länger wach, als es hier die Musik durch eigene Kraft vermöchte.

Daß Hr. Wachtel als Chapelou in seinem Elemente ist, hat er uns schon vor drei Jahren bei seinem ersten Gaststpiele gezeigt. Seine Darstellung läßt im ersten Akte die grobe, im zweiten die feine Eitelkeit des Chapelou-St. Phar in charakteristischer Weise hervortreten, sein Gesang erweist sich an einigen Stellen als meisterhaft. Diese Bezeichnung möchte namentlich auf die Arlette im zweiten Akte passen, welche Hr. Wachtel musterhaft richtig betont und wobei er mit dem frischesten Stimmklang die hübscheste Methode verbindet (besonders bei dem Crescendo: „und sei mein liebes Weibchen“). Auch das Duett im ersten Akte mit Madelaine, die Kadenz im Duett des zweiten Aktes und der Vortrag des eingelegten Abt'schen Liedes verdienten ein entschiedenes Lob. Nicht so ganz das Postillonlied. Auch hier war hin und wieder ein wohlthuender Stimmklang, dagegen aber Einzelnes etwas roh, oder doch unfertig im musikalischen Ausdruck. Aeußerst störend waren aber auch diesmal wieder einige grobe Intonationsfehler. So im ersten Akt im Terzett mit Bijou und Corcy, wo Hr. Wachtel die schöne Kantilene (in welcher der Gedanke an sein junges Weib den Entfliehenden noch einmal wie mahnend ergreift) zwar mit sehr schönem Ausdruck Anfangs richtig intonirte, den zweimal wiederkehrenden Schluß aber durch entschieden falsche Töne regelmäßig verdarb. So auch, wenn wir nicht irren, eine Stelle im zweiten Akt. In dieser Beziehung vor Allem sollte Hr. Wachtel strenger über sich wachen, um bei sonst so gelungenen Leistungen nicht etwas zu vernachlässigen, was zum A-B-C der Kunst gehört.

Frl. Wildauer hatte die einst von der Lutzer, zuletzt von Fr. Schäfer-Hoffmann dargestellte Rolle der Madelaine übernommen, zum entschiedenen Vortheile der Gesammtaufführung. Spiel- und Gesangspart liegen vollständig innerhalb der geistigen und physischen Mittel der geschätzten Künstlerin, die denn auch nach beiden Seiten hin ihre nicht leichte Aufgabe mit tadelloser Sicherheit, mit richtigem Takte, zutreffendem Ausdruck und siegreicher Routine zur allgemeinen Zufriedenheit löste.

Nicht so glücklich war, aus naheliegenden Gründen, Hr. Lay als Nachfolger Hölzel's. Ein Buffo bedarf keiner gleichmäßig metallreichen, wohl aber einer gerade in der Mittellage — wenn es auch nur wenige Töne wären — ausgiebigen Stimme. Hr. Lay reicht weder im Sprechen noch im Singen mit seinem Organe aus. Es gebricht ihm überdies an echtem Humor. Was er leistet, ist gemacht, mühsam aneinandergereiht und mühsam zusammengehalten. Fleiß und gute Haltung ist Hrn. Lay allerdings nachzurühmen, und es wäre ungerecht zu sagen, er habe förmlich gestört, vielmehr zog er sich verhältnißmäßig anständig aus der Verlegenheit. Nur der Direktion gilt daher die Bemerkung, daß solche relative Siege für sie nichts Anderes sind als positive Niederlagen.

Der dumm-verschmitzte, gemein-neidische Wagner Bijou, den wir später als einfältig gefälligen, furchtsamen Alcindor wiederfinden, ist vielleicht die beste Rolle des Hrn. Mayerhofer. Er singt sie vortrefflich und spielt mit köstlichem Humor.

Chor und Orchester, von Hrn. Dessoff dirigirt, genügten.

Die Aufnahme der Oper war wieder eine äußerst günstige.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Lieder und Gesänge von Beethoven. 23 Serien der Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke im Verlage von Breitkopf und Härtel.

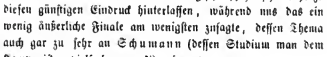
v. Br. — Die 23. Serie der so verdienstvollen, in jedem Betracht ausgezeichneten Breitkopf und Härtel'schen Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke bringt des großen Meisters Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung und es ist hinlänglich bekannt, daß wir ihm auch auf diesem Gebiet, welches zwar sein hoher Genius nur selten betrat, einige unschätzbare Perlen verdanken. Die erste Lieferung dieser Serie enthält das Lied „An die Hoffnung“ (op. 32), die „Adelaide“ (op. 46), die schönen geistlichen Gesänge nach Gellert (op. 48), unter denen besonders der tief empfundene „An den Tod“ und der einfach grandiose „Die Ehre Gottes in der Natur“ hervorstrahlen, die acht Gesänge und Lieder op. 52, freilich ziemlich unbedeutende Schnitzel, dann die sechs Gesänge op. 75, unter denen das Mignon-Lied („Kennst du das Land“?), das kecke Floh-Lied aus „Faust“ und das unvergleichliche, ewig frische Lied „Neue Liebe, neues Leben“, endlich vier Arietten und ein Duett (op. 82) mit italienischem Originaltext, die auch, wie op. 52 nicht schwer in's Gewicht fallen, unter denen sich aber gleichwohl Nr. 3 („Stille Frage“) und Nr. 4 („Liebes-Ungeduld“) noch als ein Paar recht artige Stücke hervorthun.

Symphonie für großes Orchester, komponirt von Karl Reinthaler. op. 12. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dritte Symphonie von Anton Rubinstein. op. 56. — Verlag von J. Schuberth in Leipzig.

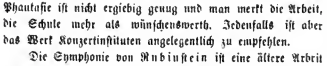
Mit diesen beiden, soeben in vierhändigem Klavierarrangement erschienenen Kompositionen konnten wir nur durch flüchtiges Vomblattspielen bekannt werden, weßhalb wir auch kaum mehr als einen flüchtigen Eindruck zu konstatiren vermögen, um so mehr, als bei dem pompösen Charakter beider Symphonien das Klavierarrangement nur ein sehr unzulängliches Surrogat bietet.

Reinthaler's Symphonie scheint uns im besten Sinne des Wortes zu sein, was man ein tüchtiges Werk nennt, ja sie ist wohl noch mehr, denn man vermißt in keinem Theile desselben einen ziemlich reichen Fond an Geist und Empfindung. Besonders haben uns der erste Satz, der sich so recht unbefangen frei in der Weise der Haydn-Mozart'schen Epoche entwickelt und das energisch rhythmische Scherzo diesen günstigen Eindruck hinterlassen, während uns das ein wenig äußerliche Finale am wenigsten zusagte, dessen Thema auch gar zu sehr an Schumann (dessen Studium man dem Komponisten vielfach anmerkt) erinnert:

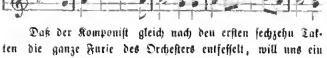


Wie es in neueren symphonischen Werken gemeiniglich der Fall zu sein pflegt, so sind auch in diesem die sogenannten Durchführungstheile in den Hauptsätzen die schwächsten. Die Phantasie ist nicht ergiebig genug und man merkt die Arbeit, die Schule mehr als wünschenswerth. Jedenfalls ist aber das Werk Konzertinstituten angelegentlich zu empfehlen.

Die Symphonie von Rubinstein ist eine ältere Arbeit des Komponisten und nur eben jetzt erst im vierhändigen Klavierauszug erschienen, in welcher Gestalt wir aber zuerst mit ihr bekannt werden. Sie ist eigenthümlicher, als die Reinthaler'sche Symphonie, aber dagegen auch vielfach roher. Der erste Satz scheint unter Schubert'schem Einflusse geschrieben zu sein, an dessen Weise er lebhaft erinnert:



Daß der Komponist gleich nach den ersten sechzehn Takten die ganze Furie des Orchesters entfesselt, will uns ein wenig unkünstlerisch erscheinen. Ein eigenthümlicher, aber kalter Ton charakterisirt das Adagio und die Stelle:



ist wieder einmal eine jener Trivialitäten, welchen man bei diesem Komponisten so oft in so auffallend greller Weise begegnet. Ein wenig Chopin'isch blasirt klingt die Stelle (Seite 29):

mit der platten Triolenbegleitung in den Mittelstimmen. Einige sehr gut erfundene Stellen weist das Scherzo auf. Die Unterbrechung des Drei-Viertel- durch den Zwei-Viertel-Rhythmus (acht Takte lang) und die Art ihrer Ausführung erinnert etwas zu sehr an die neunte Symphonie. Auch möchte man dem kräftigen, geistreichen Scherzo ein minder sentimentales Trio wünschen. Etwas wüst und verworren nimmt sich das Finale aus. Es sind mehr phantastisch erhitzte, als phantasievoll belebte Gebilde, die an uns vorüberziehen und den äußern Sinn durch ihr fremdartiges Kolorit wohl momentan fesseln mögen, den innern Sinn jedoch eher abstoßend, als anziehend berühren.

Alles in Allem genommen, gehört das Werk in die Reihe der geistreichen, interessanten Produkte, denen es an einer gewissen meteorartig aufblitzenden Wirkung bei empfänglichen Hörern schwerlich fehlen, die sich aber auch schwerlich nachhaltig dauernd bewähren wird.

Zweite Konzert-Ouverture (in A-dur) für großes Orchester komponirt von Ferd. Hiller. op. 101. — Verlag von Scholl's Söhnen in Mainz.

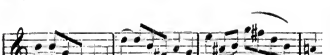
Ouverture zu „Emilia Galotti“ für großes Orchester komponirt von Hilarius v. Siegroth. op. 20. — Verlag von J. Schuberth und Komp. in Leipzig und New-York.

Obige Konzert-Ouvertüre wurde, wie eine Anmerkung am Titelblatte besagt, von Hiller zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. komponirt und bei dieser Gelegenheit auch aufgeführt, es ist uns nicht erinnerlich mit welchem Erfolg. Wir möchten diese Ouvertüre den besten Werken des geschätzten Komponisten beizählen; sie zeigt alle Vorzüge, durch welche sich seine Arbeiten auszuzeichnen pflegen: eine gewisse Frische, Glätte, Rundung, und wenn sie auch durch tiefere, eigenthümliche Züge nicht hervorragt, so hält sie sich doch mit Glück von eigentlich trivialem und rein äußerlichem Effekthaschen ziemlich fern, was man dem Komponisten sonst nicht immer nachzurühmen vermag.

Mehr Anspruch auf Eigenthümlichkeit erhebt die Ouvertüre, welche Hr. v. Siegroth zu Lessing's „Emilia Galotti“ komponirt hat. Sie wird dadurch „interessanter“, befriedigt aber die musikalische Empfindung weniger durch die Schwäche des formellen Baues, der etwas hart und ungefügig ausgefallen ist, so wie es auch dem Pathos der Ouvertüre, in, jedoch schwerlich beabsichtigter, Uebereinstimmung mit dem Charakter der Tragödie selbst, an innerer Lebendigkeit gebricht. Der Grundton der Lessing'schen Tragödie hat wenig Verwandtschaft zur Musik, wie eine solche allerdings z. B. den großen Shakespeare'schen Tragödien innewohnt, weßhalb es auch schwerlich irgend einem Komponisten gelingen möchte, eine Musik zu erfinden, die in dem Hörer unmittelbar das Gefühl erweckte: ja, dies ist die wahre Musik zu

„Emilia Galotti“, ein Gefühl, welches unter allen jemals selbständig komponirten Ouvertüren überhaupt nur zwei in denkbar höchstem Grade hervorrufen, nämlich Beethoven's Ouvertüre zu „Coriolan“ und zu „Egmont“ (neben denen zunächst nur noch Mendelssohn's Ouvertüren zum „Sommernachtstraum“, zur „Melusine“, und zur „Hingalshöhle“, auch Berlioz' Ouvertüre zum „Karneval von Rom“ genannt werden können.) Die Beziehung der von Hrn. v. Siegroth komponirten Musik zu der Lessing'schen Tragödie bleibt daher eine ziemlich äußerliche, willkürliche, überwiegend durch die Aufschrift des Titelblattes vermittelt. Doch läßt sich in der Einführung des (einem katholischen Gesangbuch entlehnten) Chorals, mit welchem die Ouvertüre beginnt, wie sie mit einer Reminiscenz an denselben schließt, und an einigen anderen Zügen das Bestreben des Komponisten, sein poetisches Objekt musikalisch zu charakterisiren, nicht verkennen und ist jener Zug auch als ein glücklich erfundener zu bezeichnen.

Wenn wir nicht irren, so neigt sich der Komponist der sogenannten Weimar'schen oder neudeutschen Schule zu, und glauben wir auch den Einfluß Richard Wagner's in seiner Arbeit mehrfach nicht undeutlich zu erkennen, so z. B. gleich in dem, jedoch keineswegs rühmenswerthen Thema des Allegro:



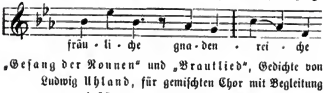
welchem ein Baß untergelegt ist, der sich nicht sonderlich wohl ausnimmt. Auch das Verwischen einer bestimmt ausgeprägten Hauptkonart sieht ein wenig nach neudeutscher Manier aus. Die mit dem erwähnten Choral beginnende Andante-Einleitung steht in A-moll, dann folgt das Allegro in G-dur (jedoch ohne ausdrückliches Vorzeichen), nach wenig Takten schon geht der Komponist überdies in nicht sehr glücklicher, ziemlich willkürlicher Weise nach dem weit entlegenen H-dur über, um mit einer Fermate in dieser Tonart zu schließen; hierauf führt die Entwicklung in E-moll weiter, um dann erst das oben zitirte Thema in dem doch als Hauptkonart präludirten C-dur hervortreten zu lassen. Das ist aber ein ziemlich anormaler, schwankender Bau, der auch durchaus den Eindruck des Ueberlebendigen hervorbringt.

Zehn Reise- und Wanderlieder nach Wilhelm Müller, für eine mittlere Stimme komponirt von C. G. P. Grädener. op. 44. Zwei Hefte. Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

Das Bürschchen zieht auf die Wanderschaft, der Abschied von der Liebsten wird ihm schwer und in der Ferne denkt er viel an sie, liebäugelt aber doch hin und wieder ein wenig mit andern allzu hübschen Braun- und Blau-Augen, was aber die Liebste nicht übel nehmen darf, kehrt endlich wieder zurück, hängt den Wanderstab an ihrer Thür auf und freut sich wieder in den „treuen Armen“ und dem „Häuschen, weich und warm“ zu ruhen. Dies der simple Inhalt der Gedichte, welche zu komponiren Hr. Grädener unternommen und dabei so viel geleistet hat, als in dieser sehr engen, beschränkten Sphäre zu leisten ist. Die Lieder zeichnen sich durchaus durch einen frischen, kräftigen Ton, lebendiges Kolorit und feine musikalische Technik aus. Durch Eigenthümlichkeit der Erfindung stechen besonders Nr. 1, 3 und vor allen das sehr sinnig empfundene Nr. 7 („Der Apfelbaum“) hervor, in Nr. 8 der fein erdachte Schluß. Am wenigsten möchten uns Nr. 6 („Abendreihn“) und Nr. 9 („Am Brunnen“) behagen, in denen die Empfindung nicht frei genug, allzusehr von stofflicher Schwere gedrückt erscheint.

Sechs Marienlieder, für gemischten Chor mit willkürlicher Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, komponirt von Ferdinand Hiller. op. 93. Verlag von Simrock in Bonn.

Goethe macht einmal die Bemerkung: es sei doch sonderbar, daß eigentlich nicht ein einziges seiner Gedichte in einem lutherischen Gesangbuche stehen könne. Hr. Hiller hat dagegen seinerseits die Beruhigung, sich schon allein mit diesen Marienliedern in der Literatur der musica sacra eingekauft zu haben. Sie sind ganz wacker (durchaus strophisch) komponirt, die altertümelnde Behandlung der Harmonien dem Gegenstand ganz angemessen. Ein hübscher Zug ist namentlich das Unisono in Nr. 2. Dagegen könnten wir uns nie entschließen, so zu deklamiren, wie in Nr. 5 geschieht:



„Gesang der Nonnen“ und „Brautlied“, Gedichte von Ludwig Uhland, für gemischten Chor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe (oder Pianoforte) komponirt von Adolf Jensen. op. 19. Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg.

Wir würden wünschen, daß sich der Komponist Stoffen zuwendete, welche nicht so leicht gestatten, schon durch ein bloßes leidlich geschicktes Aneinanderreihen fertig daliegender Redensarten den Schein zu erzeugen, als ob nun auch etwas geleistet sei, sondern ihn durch sich selbst schon zu konkreteren Formationen zwingen. Er würde dann eher selbst erfahren und sein Publikum auch, wie weit sein Talent reicht und ob es einen Kern besitzt, der das Wagniß lohnt, auf der Bahn, die er betreten, weiter fortzugehen.

„Lessing“, Schauspiel in 3 Akten von Moriz Knels.

†— Ein Stück dialogisirte, nicht einmal dramatisirte Literaturgeschichte. Lessing wird durch die Intrigue des Kanzlers Prann aus der Gunst des Erbprinzen von Wolfenbüttel verdrängt, nachdem letzterer aber den „Nathan“ gelesen, wieder in Amt und Ehren eingesetzt und heiratet seine Braut, die Witwe König. Einzelne Stellen zeigen von Belesenheit und gebildetem Styl.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Fr. v. Bulyawsky. Hr. Dessoir. Frl. Patti.) Im k. Schauspiel setzte Fr. v. Bulyowsky ihr Gastspiel als Gräfin Orsina fort, deren schwächliche Ausführung kein noch so fein angelegter Beifall im Publikum unterstützen mochte. Die weicheren Partien in der Rolle, besonders das „Nicht einmal gelesen?“, waren meist vortrefflich gesprochen, doch der geschärften Leidenschaft, der innerlichen düsteren Glut, endlich dem Visionären fehlten die vollen leuchtenden Farben in Wort, Mimik und Bewegung. Schon das Organ der Künstlerin hat für dergleichen Seelenzustände zu wenig Umfang und Fülle. Unbestreitbar schauspielerisches Talent besitzt Fr. von Bulowsky; zu einer Künstlerin ersten Ranges mangeln ihr aber die nothwendigen Bedingungen: Ursprünglichkeit, Intuition und individuelle Darstellungskunst. Vielleicht liegt der geübten Spielerin das Lustspiel näher, wozu ihre beiden letzten Rollen, Gräfin v. Autreval und Donna Diana, dienen dürften. Hr. Dessoir jun. gastirte an drei Abenden: Siegel („Der Vetter“), Falk („Die Unglücklichen“), Halsapfel („Viel Lärmen um nichts“), Bloom („Rosenmüller und Finke“). Ein gewandter Schauspieler, der viel Gutes gesehen und es nicht allein in seine nicht sehr naturwüchsige Kunst aufgenommen, sondern daßelbe auch mit einer gewissen Naivetät und löblichem Maß wiederzugeben weiß. Hrn. Dessoir's Streben nach künstlerischer Verwandlung war achtungswerth. Seine Aufnahme freundlich. Frl. Augsberger wird ihr Gastspiel mit Schiller's Maria Stuart beginnen. — In der Oper trat Fr. Köster, Ehrenmitglied der k. Oper, als Fidelo wieder unter Theilnahme auf. — In der Wilhelmstadt neu: „Der Freund der Frauen“. — In der Viktaria erhielt Adelina Patti bei ihrem zweimaligen Auftreten einen sehr freundlichen Empfang. Das Haus war ziemlich gefüllt. — Bei Kroll derfucht man es wiederholt mit Schauspiel-Vorstellungen. — Zur Erinnerung an die Leipziger-Völkerschlacht (18. Oktober) gaben die königl. wie die übrigen Berliner Theater Festvorstellungen.

r **Innsbruck.** (Musikalische Verhältnisse.) Die Kirche ist bei uns mit allen Zuständen so eng verflachten, daß man sie, bringe man nun das oder jenes zur Sprache, kaum umgehen kann. Es läßt sich begreifen, daß bei der Wichtigkeit, welche der katholische Kultus hier beanspruchte, auch die Kirchenmusik tüchtige Pflege findet, und so hört man in den Kirchen der Jesuiten und Servilen, sowie in der Pfarre manchmal recht gelungene Aufführungen, wobei auch klassische Werke nicht vernachlässigt werden. Insbesondere gilt dieses von ersterer, wo beim akademischen Gottesdienst der Musikverein mitwirkt. Es ist der Mühe werth, über dieses Institut, welches, aus Privatmitteln hervorgegangen, bald das fünfzigste Jahr seines Bestehens feiert, einige Worte zu sagen. Es blühte zu einer Zeit, wo sein Auftreten und Wirken noch bescheidene Gränzen einhielt, rasch heran, die Bewohner der Stadt betheiligten sich zahlreich durch Monatsbeiträge und die damaligen Landstände erkannten mit richtigem Blick, daß beim Zusammenfluß von Studenten und Lehramtskandidaten in der Hauptstadt das Institut durch den musikalischen Unterricht wohlthätig auf das ganze Land wirke. Sie bewilligten daher einen jährlichen Zuschuß von 300 fl. — Im Laufe der Zeit mußten die Lehrergehalle erhöht werden, einerseits, weil die Theuerung der Lebensmittel wuchs, andrerseits, weil die Zahl der Schüler stieg und die Anforderungen des Publikums an den Verein zunahmen. Da die Zuschüsse gleich blieben, wurde die Kasse passiv. Der Ausschuß wendete sich nun heuer, unter Hinweis auf die für das ganze Land ersprießliche Thätigkeit des Vereins, an den Landtag. Hier hatte aber die klerikale Majorität keinen Sinn für die Wichtigkeit des Vereins und schlug das Gesuch ab. Dafür erhielt der ultramontane Gesellenverein einen Beitrag, an dessen Nützlichkeit gar Mancher zweifelt, da sich mancher Geschäftsmann scheut, ein Mitglied dieser deklamirenden, fingenden und betenden Gesellschaft zu dingen, weil die mit Restauration verbundenen Uebungen lange dauern und die Arbeitslust namentlich in den Morgenstunden dadurch nicht gesteigert werden soll. — Alle diese Verhältnisse wirken hemmend auf den Musikverein, so daß es schwer hält, ihn vor dem gänzlichen Verfall zu bewahren. Dazu kommen noch die Liedertafeln, — eine akademische entstand erst in neuerer Zeit, — welche durch ihren hervorragend unterhaltenden Charakter dem Musikverein viele Mitglieder entzogen, denen der Beitrag für zwei Institute zu stark und deren Kunst- und Gemeinsinn nicht rege genug ist, um dem Erziehungsinstitute und einigen ernsten Konzerten ein Opfer zu bringen. Um so anerkennungswürdiger ist der Eifer, mit dem die Vorstehung all diesen feindlichen Einflüssen Trotz bietet und für die Erhaltung des Institutes ringt. — Was die Kirchenmusik auf dem Lande betrifft, so ist sie manchmal schrecklich; nach vor einigen Jahren hörte ich in einem Thale zwischen der Wandlung das tremn Bisanzio! Judeß wird es auch hier allmählich besser, wie in der bildenden Kunst fängt man auch in der Musik an, den Zopf zu beschneiden. Früher lieferte der Jesuit Weninger Kompositionen, wobei es ihm allenfalls auch nicht darauf ankam, die Melodien von Gassenhauern zu verwenden, so daß es einmal, wa er sich in der Wahl eines unstäthigen Schnadahüpfls, von dem er nur die Arie, nicht den Text kannte, vergriff, Skandal gab. Jetzt deckt die thätige Verlagshandlung von J. Groß den Bedarf; sie wirkt durch die Herausgabe guter Kompositionen sehr für die Hebung des Geschmackes. Viel Verbreitung finden die ebenso meladiäsen als stylgerechten Messen von Fierer, welche unter dem Titel der „acht Seligkeiten“ erschienen. Ebenso lieferte der bekannte Komponist Nagiller einige schöne „Landmessen“. In F. Schöpf lernen wir ein aufstrebendes Talent für Kirchenmusik kennen. Aber auch die weltliche Musik hat im Verlag von Groß eine Stelle, wobei vorzugsweise die Bedürfnisse Tirols ins Auge gefaßt werden, dach auch Manches veröffentlicht wird, was überall Anklang findet. So die „vorzüglichsten Nationallieder Tirols“, wo der Musik des Volkes ihr Recht wird. Viel Beifall erntet ein Jubelmarsch für die Schützen von Rambichler. Auch Katschthaler, der Kapellmeister unserer Stadtmusik, verdient für seine Walzer und Märsche Anerkennung. — Erwähnen wollen wir auch eine Komposition das berühmten Gedichtes von Johann Senn: „Adler, Tiraler Adler!“ Sie stammt von Baron Tschidern und ist bei Anlaß des Festes zu Ehren der Vereinigung Tirols mit Oesterreich verfertigt.

O. P. **Leipzig.** (Zur Feier der Völkerschlacht.) Am 18. Oktober kamen zur Feier der Völkerschlacht Mittags 12 Uhr auf dem Marktplatze vor vielen Tausenden mehrere Tonstücke zur Aufführung, von denen das bekannte „Hallelujah“ von Händel für gemischten Chor und ein neues „Tedeum“ von Reinecke für Männerchar hervorzuheben sind. Letzteres ist zwar wegen der Schnelligkeit, mit der es angefertigt wurde, nicht frei von verbrauchten Wendungen; es zeigt aber im Ganzen eine würdige Haltung und ist für die Männerstimmen ganz wirkungsvoll gearbeitet. Die Wirkung wird noch erhöht durch eine geschickt instrumentirte Blechmusikbegleitung, in welche der Choral „Nun danket alle Gott“ mit hineinverwebt ist, welcher nach einem Liede von Nägeli von Sängern und Publikum zum Schluß der Morgenfeier angestimmt wurde. Auch am Nachmittag wurden auf dem Marktplatze mehrere Männergesänge ausgeführt, die fast alle der Feier entsprachen. Am Abend hatte das Gewandhaus eine Feier veranstaltet, bei welcher nach einem von Fr. Günther-Bachmann gesprochenen Prolog die „Euryanthe“-Ouvertüre von Weber, die „Sommernachtstraum“-Musik (nur die vier Orchesterstücke) von Mendelssohn und die C-moll-Symphonie von Beethoven zur Aufführung gelangten. Das Orchester haben wir noch nie so begeistert spielen hören. Konzertmeister David brachte mit seiner das ganze Orchester beherrschenden Geige Alles in Feuer und Schwung und Kapellmeister Reinecke beherrschte, wie ein kluger Feldherr, mit Sicherheit seine prächtige Phalanx. Der Beifall des begeisterten Publikums war ein stürmischer, und wir glauben versichert zu sein, daß diese Gewandhausfeier zu den würdigsten Einzelnheiten des ganzen Festes gehört.

—y— **München.** (Novität von Benedix. Künstlerfeier.) Nachdem unsere Oktobergäste mit den üblichen Zugstücken abgefunden, ist dem ständigen Publikum am 20. Oktober zum ersten Male wieder eine Novität geboten worden. Das Stück, welchem auf diese Weise das Glück zu Theil geworden ist, die Wintersaison bei uns zu eröffnen, war Roderich Benedix „Sammelwuth“, und die Wahl hat sich diesmal als eine glückliche erwiesen; wenigstens läßt die zwar nicht stürmische, aber warme und beharrliche Theilnahme, welche die erste Vorführung desselben gefunden, erwarten, daß sich das Stück eine Zeitlang auf dem Repertoir erhalten wird. Daß sich dasselbe vor anderen, die einen minder glücklichen Erfolg gehabt haben, durch einen ganz besonderen poetischen oder artistischen Werth auszeichnete, kann man nicht behaupten. Von einer neuen oder tiefen Erfassung des darin behandelten Staffes, von einer Vorführung origineller Figuren, von Erfindung eigenthümlicher Verwicklungen, spannender Situationen und überraschender Lösungen und einer außergewöhnlichen Kunst der Komposition ist darin ebenso wenig zu spüren, als von gewichtvollen Gedanken, feinen Lebensbeobachtungen oder sprühenden Witzfunken. Immerhin verdient es jedoch in vielen Beziehungen als eine mit Bühnenkenntniß angelegte und mit Gewandtheit ausgeführte Arbeit anerkannt zu werden, denn der Autor hat es verstanden, für die Hauptpersonen des Stückes von vornherein ein gemüthliches Interesse zu erwecken und sie uns die vier Akte hindurch in einer Reihe von ungezwungen sich folgenden Situationen vorzuführen, in denen dies Interesse fort und fort warm erhalten wird, und welche den Darstellern Gelegenheit geben, im Ausdruck von theils rührenden, theils komisch wirkenden Empfindungen ihre Kunst an den Tag zu legen, so daß wir uns durchweg in der Stimmung befinden, nicht mehr zu verlangen, als uns gerade geboten wird, ja in dieser Stimmung geneigt sind, auch über manche mitunterlaufende Inkonvenienzen, Alltäglichkeiten und psychologische Unwahrscheinlichkeiten gutmüthig hinwegzusehen, und namentlich an dem häufig schwachen Faden, durch welchen die Sammelwuth des Malers Reiser mit der in den Vordergrund gestellten Verheirathungsangelegenheit des Insektensammlers Obery in Beziehung gesetzt ist, keinen ernstlichen Anstoß zu nehmen. Einen nicht geringen Antheil an der freundlichen Aufnahme dieser Novität hat unstreitig die in sämmtlichen Hauptpartien mit entschiedenem Glück durchgeführte Darstellung desselben. Fr. Dahn als die gestrenge, aber gutmüthige und behäbig geschäftige Alte, Hr. Richter als der vom Verkehr mit Spinnen und Mücken zum Liebhaber und Ehemann sich pressen lassende Naturforscher, Hr. Herz als der rabiate Gemäldesammler, Fr. Dahn-Hausmann als die fittsame, fleißige Hedwig und Frl. Rautenberg als die unsere modernen Modepüppchen repräsentirende Eugenie lösten sämmtlich ihre Aufgabe in einer dem Dichter wesentlich zu Hilfe kommenden Weise und ernteten dafür reichlichen Beifall. Auch mit dem Zusammenspiel konnte man diesmal im Ganzen wohl zufrieden sein. — Zum Schluß sei noch erwähnt, daß zur Feier von Theodor Körner's Geburtstag dessen „Irinyi“ nun in Szene gesetzt ist, natürlich mit nicht größerer Wirkung, als diese Jugendarbeit des Dichters den jetzigen Ansprüchen gegenüber zu machen im Stande ist. Verdienstlicher ist die Reprise der „Stummen von Portici“. Ob das Gastspiel von Hrn. Lewele, welches hier keineswegs eine unbedingt günstige Aufnahme gefunden, wirklich zu einem Engagement dieses jedenfalls nicht unbegabten Künstlers geführt hat, vermögen wir noch nicht aus authentischer Quelle zu versichern.

Kleine Chronik.

Pariser Theater- und Musik-Nachrichten. Théâtre Français: „Jean Bandry“, vieraktiges Lustspiel von Baquerie, mit Régnier in der Hauptrolle. Odéon: „Diane au bois“, zweiaktiges Lustspiel von Banville. Variétés: „Le voyage de la Vérité“, pièce fantastique von Cogniard und Grangé. — In der italienischen Oper ist auf die „Traviata“ jetzt „Rigoletto“ gefolgt, mit Mad. de la Grange, de Mérie-Lablache, den HH. Mario, Delle Sedie und Bouché. — Nikolai's Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor“ soll im Théâtre Lyrique zur Aufführung kommen. — Die Concerts Populaires, dirigirt von Pasdeloup, beginnen mit folgendem Programm: Ouvertüre zu „Prometheus“ von Beethoven, Symphonie in D-dur Nr. 43 von Haydn, „Galanda“, air de danse von Mozart, Musik zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn.

Ein Musikverein in Mailand hat sich gebildet unter dem Titel „Società di Quartetto“. Er bezweckt, die Bestrebungen der Musikfreunde zu einigen durch öffentliche Aufführungen, Preisausschreibungen und eine Musikzeitung. Seine Mitglieder sind ordentliche (Künstler und Zuhörer) und korrespondirende. Die ordentlichen haben Zutritt zu den Aufführungen, beziehen ein Exemplar der gekrönten Kompositionen und der Musikzeitung; die korrespondirenden erhalten blos die Schriftstücke. Die Künstler zahlen jährlich 25, die Zuhörer 40, die korrespondirenden Mitglieder 20 Lire.

Die englische Oper in Covent-Garden hat seit Kurzem wieder ein neues Werk des unvermeidlichen Wallace am Repertoir, unter dem Titel: „The desert Flower“.

In Basel haben Abonnementskonzerte begonnen. Zur Mitwirkung sind theils bereits eingetroffen, theils erwartet: Frl. Götze aus Weimar, der Violinspieler L. Strauß aus Frankfurt, der Pianist D. Pruckner, Fr. Biardot-Garcia u. A.

Der musikalische Theil des Dombaufestes in Köln am 15. und 16. Oktober bestand am ersten Tage aus einer Messe blos für Männerstimmen von Diabelli, und aus einem von A. Püß gedichteten und von Franz Weber komponirten Männerchor, womit der Festzug in der Kirche empfangen wurde. Die musikalische Feier des zweiten Tages bildete das Gürzenich-Konzert unter Hiller's Leitung. Sein Programm bestand aus: Ouvertüre op. 124 von Beethoven, Festhymne nach Bibelworten und Kirchenliedern von Hiller, Sopran-Arie aus Händel's „Judas Makkabäus“, Adagio von Spahr nebst Präludium von Bach für die Violine, „Palmsonntags-Morgen“ von Geibel, für Sopran-Solo und Frauenchor komponirt von Hiller, Sanctus und Benedictus aus Beethoven's „Missa solemnis“ und endlich dritter Theil des Oratoriums „Salomon“ von Händel.

Am Kölner Viktoriatheater soll, wie uns mitgetheilt wird, Frl. Therese Paulmann, bei ihrem Debüt als Grille sehr gefallen haben.

Ein neues Schauspiel „Die Lady in Trauer“ in Frankfurt a. M. zum ersten Male gegeben, wird uns als „sehr interessante“ bezeichnet.

Der Dresdner Schauspieler Hr. Quanter, ein seit Jahren verdienstlich wirkendes Mitglied der sächsischen Hofbühne, hat in Folge eines Augenübels dem Theater entsagen müssen. Der König hat ihm aus seiner Civilliste 300 Thl. Pension bewilligt.

Frau Görner, die Gattin des bekannten gleichnamigen Lustspieldichters in Hamburg, soll nun auch unter die Dramatiker gegangen sein mit einem dreiaktigen Lustspiel: „Unsere Alliirten“.

Das Preisgericht des Maximiliankapitels in München für das beste deutsche Drama aus den letzten Jahren, ist bereits zusammengetreten und besteht aus dem Generalmajor von Spruner, Ministerialrath von Dazenberger, den Professoren von Kobell und Carrière und dem Hofschauspieler Dahn.

Louis Ehlert, der bekannte Liederkomponist und Verfasser der „Musikalischen Briefe an eine Freundin“, hat Berlin nach dreijehnjährigem Aufenthalte verlassen, um Italien zu bereisen und sich später in der Schweiz oder im südlichen Deutschland niederzulassen.

Die Grazer Bühne will demnächst Hebbel's „Nibelungen“ und ein schon im vorigen Jahre günstig angekündigtes Trauerspiel „Canut“ von H. Penn zur Aufführung bringen.

In Salzburg fand am 23. Oktober ein Konzert zum Besten des Mozarteums-Pensionsfondes statt, unter Mitwirkung Paul David's, der ein Violinkonzert seines Vaters vortrug. In Aussicht steht ein Konzert C. Rossel's, Mitgliedes der philharmonischen Gesellschaft in London und Schülers des berühmten Violinisten Allard in Paris. Auf einer Reise in Rußland erhielt Rossel von der Großfürstin Helene eine Guarneri-Violine zum Geschenk.

Saison-Eröffnungen. In Aachen ist die Wintersaison am 1. Oktober eröffnet worden. Ebenso haben in Crefeld und Danzig die Vorstellungen bereits wieder begonnen. In Detmold ist der Anfang auf den 1. Jänner festgesetzt.

Eine Elsässische Oper. Französische Blätter erzählen viel von einer dreiaktigen komischen Oper im Elsässer Dialekt, die vor Kurzem in Colmar aufgeführt wurde und den Titel „Die dreifache Hochzeit im Besenthal“ führt. Der Autor des Buches soll ein Pastetenbäcker, Namens Mangold sein, die Musik von dem Komponisten Weckerlin.

Lokales.

Das berühmte und berüchtigte „Loch“ in der Dreihufeisengasse wird jetzt demolirt. Es war dies ein Wirthshaus, in welchem die „vazirenden“ großen Künstler dritten bis Vten Ranges aus nah und fern Engagement suchten und die Provinzdirektoren und Agenten nach passenden Helden, Liebhabern, Vätern, Komikern u. s. w. fahndeten.

Frl. Wettelheim begibt sich im Dezember nach Leipzig, um in einem Gewandhauskonzerte und zwar in doppelter Eigenschaft — als Sängerin und als Pianistin — aufzutreten. Ihr Lehrer, Hr. Goldmark, soll sie begleiten.

Dem Jubilar-Tenor Hrn. Erl soll vom Oberstkämmereramt mit einem schmeichelhaften Schreiben ein „werthvolles Geschenk“ zugekommen sein. Ob sich auch die Zuschreibung einer Pension, die doch gewiß eine wahlverdiente zu nennen wäre, bestätige, darüber lassen uns die offiziösen Opernstimmen in Zweifel.

Der Pianist Ernst Pauer soll, wie wir in der „Const. Oest. Zeitung“ lesen, im Laufe der Konzertsaison hier drei historische Konzerte, nach dem Muster seiner in England veranstalteten Matinéen, geben.

Briefkasten. 21 — 30. Oktober: Dr. H. R in Mannheim: Bereits brieflich beantwortet. — O. P. in Leipzig: Das Eine benützt, das Andere später. — C. v. H. in Gratz: Wir sehen der Einsendung mit Vergnügen entgegen. — P. in Innsbruck. Benützt. F. in Prag u. „“. in Stuttgart: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 45. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 7. November 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir von 1763 bis 1863. (Fortsetzung.) — Musikalische Literatur (Reißmann). — Stuttgarter Schauspielbericht. — Pester Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Neubesetzungen, „Hamlet"). Operntheater („Norma"). Carltheater (Benefice des Hrn. Greis.) — Neue Erscheinungen (Meier). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales.

Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir

von 1763 bis 1863.

(Fortsetzung.) *)

Die folgenden Jahre bieten ein mannigfaltigeres, wenn auch keineswegs bedeutenderes Bild. Von 1804 bis 1813 wurden nahe an 200 neue Stücke aufgeführt. Die bedeutendste Errungenschaft dieser Jahre sind einige der Schiller'schen Dramen, die 1808—1810 in's Repertoir aufgenommen wurden. Unter den bürgerlichen Stücken tritt die kernigere Gattung, durch Iffland repräsentirt, in der Anzahl auffallend zurück, während die oberflächlicheren, Kotzebue an der Spitze, massenhaft vertreten sind. Nicht weniger als 33 Kotzebue'sche Lustspiele und Dramen wurden im besagten Zeitraume als Novitäten vorgeführt, darunter: „Die gefährliche Nachbarschaft", „Das Intermezzo", „Die Zerstreuten", „Sorgen ohne Noth und Noth ohne Sorgen", „Die Rosen des Herrn von Malesherbes", „Der arme Poet" u. s. w. u. s. w., von Iffland dagegen nur 4, darunter „Der Oheim". Fr. v. Weißenthurn war mit 12 Novitäten vertreten („Der Wald bei Hermannstadt", „Johann von Finnland", „Welche ist die Braut" u. s. w.), Collin mit 3, Karoline Pichler brachte einen „Germanicus", Theodor Körner seine „Toni", „Hedwig" und einige andere Stücke. Eine Reihe von Wiener Theaterdichtern taucht auf: Holbein mit seinen Dramatisirungen Schiller'scher Gedichte („Fridolin", „Der Tyrann von Syrakus"), Castelli („Domestikenstreiche", wurde noch 1845 gegeben), Sonnleithner, Steigentesch, Hormayer (ein Drama: „Leopold der Schöne"), Treitschke, Lembert, Curländer u. A. Im Uebrigen finden wir folgende, theils schon in früheren Dezennien genannte Dramatiker vertreten: Collin, Chriemfeld, Schueller, Samson, Falsen, Brockmann, Mayer, Dily, Caché, Schmidt, Guttenberg, Lafontaine, Schröder, Hell, Herklots, Ziegler, Breitenstein, Saunens, Koller, Hutt, Contessa, Stoll, Linden, Weißenbach, Putlitz, Winter, Babo, Heigl, Wolfart, Passy, Kratter, Gewey, Kuffner ꝛc. — Shakespeare war unter den Novitäten durch Schiller's Bearbeitung des „Macbeth" vertreten; Engländer kommen sonst keine vor; die Franzosen dagegen mit etwa 20 Stücken, darunter Einiges von Picard, von Molière „Der Geizige", übersetzt von Zschokke, dann einige noch späterhin beliebte Stücke, wie „Der verwundete Liebhaber", „Die Jugend Heinrich's V." u. dgl. m. Als Uebersetzer fungiren Sonnleithner, Castelli, Curländer, Lembert u. A. Aus dem Italienischen des Goldoni figurirt ein Stück: „Der gutherzige Polterer". Von Bedeutung sind endlich noch: das Debüt Müllner's mit „Die Vertrauten" und später 1813 „Die Schuld" und Zacharias Werner's mit „Die Templer auf Cypern" 1811, die erste Aufführung von Goethe's „Egmont" am 25.

*) S. Nr. 42, S. 657 und Nr. 44 S. 691.

Mai 1810 (Egmont: Ziegler, Klärchen: Dlle. Adamberger), und die schon berührten Schiller-Novitäten. Letztere sind: am 3. Juli 1808: „Kabale und Liebe“ (Präsident, damals Vicedom genannt: Ziegler, Ferdinand: Koberwein, Wurm: Ochsenheimer, Miller: Koch, Kalb: Krüger, Milford: Mad. Vohs, Louise: Mad. Koberwein); am 7. Dezember 1808: „Phädra“ (Mad. Weißenthurn, Dlle. Adamberger, Lange, Korn, Brockmann), dazu: „Schiller's Feier“, ein Festspiel mit „Erscheinungen“ von Figuren aus den Schiller'schen Dramen, aufgeführt zum Vortheil von Schiller's Familie; am 23. August 1809: „Don Karlos“ (Philipp: Brockmann, Karlos: Korn, Posa: Lange, Elisabeth: Mad. Koberwein. Eboli: Mad. Lefevre); am 23. Jannar 1810: „Die Braut von Messina“ (Mad. Weißenthurn, Dlle. Adamberger, Korn, Koberwein); endlich in demselben Jahre Schiller's „Neffe als Onkel“.

1813—1814.

„Liebhaber und Geliebte in einer Person“, L. in 1 A., n. d. Franz. v. Curländer.

„Rodrigo und Ximene“, Tr. in 5 A. v. Klingemann.

„Die Virginier“, L. in 3 A.

„Der Dichter“, L. in 1 A. v. Reinbeck.

„Der Oheim als Neffe“, L. in 1 A. von Curländer.

„Die Rückkunft aus Surinam“, L. in 3 A. v. Müllner.

„Heinrich von Hohenstaufen“, Tr. in 5 A. v. Fr. v. Pichler.

„Germania's Wort und Gruß“, Monolog von Weißenbach, dramatisch dargestellt von Dlle. Adamberger.

„Hermann“, Sch. in 5 A. v. J. v. Weißenthurn.

„Zwei Nichten für eine“, L. in 2 A. v. Kotzebue.

„Braut und Bräutigam in einer Person“, L. in 2 A. v. Kotzebue.

„Die gerechte Strafe“, L. in 3 A. v. Vogel.

„Die Einquartirung“, Sch. in 1 A.

„Valeria“, L. in 4 A. v. Brentano.

„Hannibal“, Tr. in 5 A. v. Rothkirchen.

„Die Kolonie“, L. in 1 A. v. St. Foix.

„Der kleine Proteus“, L. in 1 A. v. Flet.

„Wallenstein“, Tr. in 5 A., nach Schiller's „Piccolomini“ und „Wallenstein's Tod“, bearbeitet v. H. W....r (am 1. April 1814; Wallenstein: Koberwein, Octavio: Krüger, Max: Korn, Terzky: Heurteur, Illo: Reil, Buttler: Ochsenheimer, Questenberg: Schwarz, Wrangel: Klingemann, Gordon: Koch, Isolani: Leifer, schwedischer Hauptmann: Roose, Herzogin: Mad. Lefevre, Thekla: Dlle. Adamberger, Gräfin Terzky: Mad. Weißenthurn.

„Das Bild des Kaisers“, ländliche Scene von Sonnleithner.

„Baron Blitz“, L. in 3 A., n. d. Franz. v. Sonnleithner.

„Der russische Volontär“, L. in 1 A.

„Der todte Ehemann“, L. in 1 A.

„Das Glückskind“, L. in 1 A. v. Treitschke.

„Der Vetter aus Indien“, L. in 2 A. v. Dilly.

„Der Schatzgräber“, L. in 1 A.

„Der Magnetismus“, L. in 1 A. v. Iffland.

„Das Wiedersehn“, Sch. in 2 A. v. Fr. v. Pichler.

„Weihe der Zukunft“, dram. Ged. v. Sonnleithner.

„Die beiden Eifersüchtigen“, L. in 1 A., n. d. Franz.

„Axel und Walburg“, Tr. in 5 A v. Oehlenschläger.

In diesem Jahresverzeichnisse bilden, wie man eben gesehen, „Wallenstein“ und das Debüt Oehlenschläger mit „Axel und Walburg“ die hervorragenden Punkte. In den folgenden neun Jahren tritt Franz Grillparzer zum ersten Male in die Oeffentlichkeit mit „Sappho“ und mit der Trilogie „Das goldene Vließ“, und Heinrich v. Kleist's „Schlacht bei Fehrbellin“ und „Käthchen von Heilbronn“ erscheinen zum ersten Mal im Burgtheater. An Klassikern gewinnt das Repertoir einen reichen Zuwachs, und zwar: 1814 „Maria Stuart“ (Elisabeth: Mad. Weißenthurn, Maria: Mad. Koberwein, Lester: Koberwein, Mortimer: Korn, Shrewsbury: Reil, Burleigh: Ochsenheimer); 1816 „Torquato Tasso“ (Tasso: Korn, Antonio: Roose, Herzog: Koberwein, Prinzessin Leonore: Dlle. Adamberger, Leonore Sanvitale: Mad. Löwe); 1816 „Romeo und Julie“ (Korn und Dlle. Adamberger); 1819 „Nathan der Weise“ (Nathan: Koch, Tempelherr: Korn, Derwisch:

Krüger, Laienbruder: Costenoble); 1822 „König Lear“ (Anschütz), 1823 „Othello“ (Othello: Anschütz, Jago: Wilhelmi, Desdemona: Sophie Müller). Von sonstigen bedeutsamen oder interessanten Erwerbungen finden wir zu nennen: Voltaire's „Mahomet“ und „Zaire“ (letztere in neuer Bearbeitung vom Fürsten Lichnowsky), Corneille's „Cid“ und „Rodogune“, Molière's „Gelehrte Weiber“, übersetzt von Nicolay und eine neue „Tartüffe“-Bearbeitung von Deinhardstein; an spanischen Stücken: „Donna Diana“, „Das Leben ein Traum“, „Don Gutierre“ und „Das öffentliche Geheimniß“, die drei ersten, wie auch die Shakespeare'schen Dramen, von Direktor West (Schreyvogel) eingerichtet; Goldoni's „Diener zweier Herrn“ und Sheridan's „Lästerschule“, beide in neuen Bearbeitungen, einen Versuch mit Goethe's „Laune der Verliebten“ u. s. w. Zur selben Zeit erschien zum ersten Male ein Stück von Raupach, „Die Fürsten Chavansky“, am Burgtheater; von Oehlenschläger kam „Correggio“ zur Aufführung; Houwald, Deinhardstein, Töpfer, Zedlitz, Weidmann (Sohn) brachten ihre Erstlinge auf die Bretter, Clauren u. A. seinen „Bräutigam aus Mexiko“, Castelli seinen „Peter und Paul“, Michael Beer eine „Klytemnestra“, Müllner seinen „Blitzstrahl“ u. s. w. Kotzebue war auch in dieser Jahrereihe wieder mit einigen zwanzig Novitäten am Platze, darunter „Der Shawl“, „Die Großmama“, „Der Rehbock“, „Der Wirrwarr“, „Der Verschwiegene wider Willen“, „Pagenstreiche“ u. s. w. Lembert und namentlich Curländer lieferten einiges Eigene und viel Uebersetzungen französischer Kleinigkeiten. An deutschen Autoren waren sonst noch vertreten: Costenoble, Vogel, Sonnleithner, Schall, Fr. v. Weißenthurn (7 Stücke, darunter „Das letzte Mittel“), Hofmann, Sannens, Lampert, Reil, Berling, Schletter, Heigl, Dily, Collin, Kind, Rambach, Contessa, Kratter, Hell, Schröder, Jents, Ziegler, Hutt, Holbein, Neumann, Robert, Therese Arndtner, Schink, Lenz, unter dem Namen Kühne, Cruse und Lebrun.

1823—1824.

„Die Geächteten“, Sch. in 4 A. v. Weidmann.

„Die Waffenbrüder“, rom. Gemälde in 5 A. nach Kleist („Die Familie Schroffenstein“) v. Holbein.

„Der Empfehlungsbrief“, L. in 4 A. von Töpfer.

„Essex“ (neue Bearbeitung) von Collin.

„Sympathie“, L. in 2 A. v. Lebrün.

„Der Großpapa“, L. in 1 A. n. d. Franz. v. Castelli.

„Das Hotel von Wiburg“, L. in 4 A. v. Clauren (bis Ende der vierziger Jahre am Repertoir.)

„Alles wahr“, Posse in 1 Akt n. d. Franz. v. Curländer (neue Uebersetzung von „Der Lügner und sein Sohn“.)

„Der Wunderquell“, Kleinigkeit von Helmine Chezy.

„Eine von Beiden“, L. in 3. A. n d. Franz. v. Holbein

„Die Reise nach Amerika“, Sch. in 1 A. v. Fr. v. Weißenthurn.

„Der Traum“, L. in 1 A. v. Fr. v. Weißenthurn.

„Die Engländerin“, L. in 1 A. v. Fr v. Weißenthurn.

„Richard von Franken“, Dr. in 3 A. v. Houwald.

„Die Schule der Alten“, L. in 5 A. n. d. Franz. v. Mosel.

„Der Gast“, Dr. in 2 A. v. Deinhardstein.

„Der großmüthige Onkel“, L. in 1 A. n. d. Franz. v. Curländer.

„Der Frack und die Livrée“, L. in 1 A n. d. Franz. v. Lembert.

„Das Haus Barcellona“, Tr. in 5 A. v. R. v. Berge.

(Schluß folgt.)

Musikalische Literatur.

August Reißmann, „Allgemeine Geschichte der Musik“. 1. Band. München, Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863).

Besprochen von **Oskar Paul.**

Wie die Töne an sich im Alterthum Gegenstand der Spekulation waren, so scheint in unserer Zeit die „Geschichte der Töne“ zu weitgreifenden Spekulationen benützt zu werden; denn es erscheint eine Geschichte der Musik um die andere, die einander fast alle so ähnlich sehen,

wie die Küchlein von ein und derselben Henne. Natürlich kann dies auch nicht anders sein, da sie alle von derselben Mutter abstammen, nämlich von der alten, in vieler Hinsicht unübertrefflichen Geschichte der Musik von Forkel. Zuweilen kommt es vor, daß ein Küchlein klüger sein will, als die gute Mutter, bisher haben aber solche Klügeleien größtentheils zu keinem ganz glücklichen Resultate geführt. Leider kann der alte Forkel manchen Aberwitz nicht selbst zurechtweisen, da er eben gestorben ist; wie würde er aber in Zorn gerathen, wenn er sehen könnte, daß man bisher sein Werk nur ausgebeutet hat und nicht auf der von ihm bezeichneten Bahn fortgeschritten ist, und wie würde er erstaunen, wenn er, der klare, biedere Schriftsteller, solchen Wirrwarr vorfände, wie ihn zum Theil jüngst erschienene Geschichten der Musik verbreitet haben. Was würde er z. B. zu dem Buche von Joseph Schlüter sagen, welcher sich mit dem bekannten Briefe Zelter's an Goethe, worin Forkel's Leistungen herabgewürdigt werden, über die früheren Perioden unserer Kunst flüchtig hinwegsetzt; und wie würde er sich wohl über Franz Brendel's Geschichte der Musik aussprechen, wenn er unter Anderem auf Seite 618 derselben lesen müßte: „Die Musik ist die Kunst der Neuzeit, diejenige, welche dem vertiefteren Bewußtsein derselben zum Ausdruck gedient hat, und bildet eine der Spitzen des modernen Bewußtseins. Sie ist das Größte und Eigenthümlichste seit Griechenland's schönen Tagen, den Alten gegenüber unser bedeutendstes Eigenthum*; und hierzu im Widerspruch auf Seite 624: „In den Jahrhunderten der Neuzeit bildet die Kunst überhaupt nicht mehr die höchste Spitze des Bewußtseins, wie dies in Griechenlands schönen Tagen der Fall war. War sie dort die Blüthe der nationalen Entwicklung, konzentrirte sich in ihr das Gesammtbewußtsein, so ist dieselbe seit dem Eintritt des Christenthums nur Moment, nur Theil des allgemeinen Geisteslebens*. Nun wir glauben, daß Forkel vielleicht mit Goethe einverstanden wäre, welcher dergleichen Schriftsteller in seinem „Faust“ treffend charakterisirt, wo er die „lustige Person“ sprechen läßt:

„In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit,
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut“.

Auch für unsern Schriftsteller hier ist wohl Forkel ein wenig zu früh gestorben, da wir so Manches entdeckt haben, was letzterer nimmermehr gebilligt hätte! Sehen wir zu, in welcher Weise wir dies notiren können, und betrachten wir zunächst den Standpunkt des Verfassers, welcher im Vorwort folgenden Ausspruch thut: „Je fühlbarer der Mangel einer auf Quellenstudium gegründeten, möglichst umfassenden Musikgeschichte wird, um so mehr scheinen unsiszirende Dilettanten und dilettantische Musiker angezogen zu werden, ihre Thätigkeit diesem bisher vernachlässigten Gebiete zuzuwenden, und gerade dieser Umstand ist der beste Beweis, wie wenig noch das Wesen der musikalischen Geschichtsschreibung erkannt ist*. Da nun der Verfasser dieses Wesen richtig erkannt zu haben glaubte und er sich für berufen hielt, eine innere Geschichte der Musik zu schreiben, so fühlte er sich veranlaßt, die Grundsätze aufzustellen, daß „eine Geschichte der Musik nichts Anderes sein kann, als eine Geschichte des Tons. Der Historiker hat zu zeigen, wie und unter welchen Bedingungen der Ton emportreibt. Er hat die Experimente zu verfolgen, welche mit den gewonnenen Tönen vom spekulirenden Menschengeiste angestellt werden, um sie zu ordnen, ihrer Natur nach in Systeme zu bringen und die Gesetze zu ergründen, unter welchen sie sich zu plastischen Gebilden zusammenfügen; und hat endlich nachzuweisen, wie ihn dann ganze Völker und einzelne hervorragende Heroen einzelner Jahrhunderte zum bildsamen Material machen, in welchem das gesammte Leben ihres Innern für alle Zeit zu unmittelbarer Erscheinung kommt. Er hat hier nicht nur den Geist zu entziffern, der die verschiedenen Formen des Tons und der Töne entstehen ließ, sondern er hat auch die Nothwendigkeit der bestimmten Formen nachzuweisen, indem er sie gewissermaßen auf's Neue konstruirt. Die chronologische Anordnung dieser Untersuchungen wird dann ein treues Abbild des pragmatischen Zusammenhanges der ganzen Entwicklungsgeschichte sein*. Diese Grundsätze sind gewiß als vollkommen richtig anzuerkennen; möchten dieselben im Verlaufe der Darstellung festgehalten und genügend durchgeführt werden! — Der Verfasser erkennt auch in seinem Standpunkte eine „weise Beschränkung“, indem er auf diese Weise alle Völker ausschließt, die an dem ganzen Entwicklungsprozesse keinen Antheil haben. In der Einleitung behandelt er nun demzufolge den Mythus derjenigen Völker, welche er für Theilhaber an dem Prozesse hält, und zwar sind dieselben: Inder, Chinesen, Aegypter, Griechen. Diese ethnographische Anordnung muß auf jedermann einen eigenthümlichen Eindruck machen. Die Chinesen sind bekanntlich das abgeschlossenste Volk, welches

auf die allgemeine Kulturentwicklung äußerst geringen Einfluß hatte. Nach Wachsmuth („Kulturgeschichte“ 1. Th. S. 142), den man wohl als Gewährsmann gelten lassen wird, besitzen die Chinesen erst seit 206 v. Chr. eine eigentliche Geschichtschreibung. Ihr Mythus hat die älteste Gewähr erst in den Büchern des Kong-Fu-Dsü (Konfucius 551—479), und die von früheren Reisenden in ein höheres Alterthum gesetzten Bücher über Musik sind nach neueren Forschungen jedenfalls aus viel späterer Zeit. Wie kommt es nun, daß der Verfasser dieses isolirte Volk in seine Abhandlung aufnimmt und die Araber, deren direkter Einfluß im Orient und später im Christenthum augenscheinlich hervortritt, von seiner Darstellung ausgeschlossen hat? Auch widmet er dem Mythus der Chinesen, sowie später den faktisch musikalischen Leistungen derselben eine weit eingehendere Besprechung, als den Aegyptern, welche nach früheren und späteren Schriftstellern sowohl auf hebräische als auch griechische Musik einen unbedingten Einfluß ausgeübt haben, ja höchst wahrscheinlich nach den Indern die Grundquelle aller Musik gewesen sind.

Um nun auf das Einzelne einzugehen, so finden wir das auf Seite 1 und 2 über die Inder Gesagte auf Seite 41 bei Ambros, „Geschichte der Musik“, fast wörtlich wieder, welcher wiederum seine Angaben aus Jones-Dalberg, wie bereits einmal früher in d. Bl. angegeben, herausgeschrieben hat. Das Wenige, was hier Hr. Reißmann über den Ursprung der Musik bei den Indern sagt, findet sich bei Jones-Dalberg auf Seite 20 und eine Parallelstelle auf Seite 61, wo aber der Mythus anmuthiger und eingehender dargestellt ist. Hr. Reißmann vermeidet gänzlich eine Quellenangabe. Die weitere Darstellung des chinesischen Mythus ist vollständig dem Werke des Hrn. Ambros entnommen, wobei zuweilen der Verfasser nicht einmal für nöthig befunden hat, einzelne Ausdrücke umzugestalten. Die Angabe des Originals hat Hr. Reißmann ebenfalls unterlassen, obgleich genanntes Werk von Ambros, wie auch schon früher in d. Bl. angegeben, gerade in Bezug auf diese Partie einheitliche und anziehende Entwicklungen enthält, die unbedingt zu erwähnen und nicht ohne Weiteres als eigene Weisheit vorzuführen waren. Aeußerst spaßhaft ist die Erzählung von der Auffindung der Intervalle bei den Chinesen auf Seite 3 bei Reißmann, wo dieser sich ziemlich unglücklich bemüht, einige Ausdrücke zu ändern, welche Hr. Ambros Seite 21 gebraucht hat. Ueber den ägyptischen Mythus schlüpft der Verfasser mit einem kurzen Sätzchen hinweg, um sich mit dem griechischen zu beschäftigen. Hier mußte ihm Forkel's Paragraphenfolge, welche dem ersten Theil von dessen Geschichte der Musik vorangedruckt ist, als Anhaltspunkt dienen. Daneben gebrauchte er das Reallexicon von Lübker für Gymnasien, bei Schülern in den unteru Klassen beliebt und philologisch nicht gerade besonders kreditirt, als Noth- und Hilfsbüchlein zur Vervollständigung des Mythus und hauptsächlich der Citate. So sind die Geschichten von Apollo und Merkur fast wörtlich aus Lübker's erster Auflage (Seite 80, 405, 528) abgeschrieben. Die Erfindung der Flöte von Pallas Athene fand der Verfasser bequemer Forkel's Geschichte der Musik zu entnehmen, weil er hier auf Seite 194 auch drei Citate fand, mit denen er sein Buch ohne Erwähnung Forkel's schmücken konnte. Der Wettstreit des Apollo und Marsyas ist wiederum aus Lübker (Seite 581) abgeschrieben, wobei sich der Verfasser nicht scheut, die Citate, wie sie der Reihe nach im Lübker stehen, ohne die geringste Angabe seines Originals ebenfalls unter den Text zu setzen. Hierbei ist ihm ein Schreibfehler passirt, indem er Herodot 1, 26 citirt, während es Herodot 7, 26 heißen muß. Auch die Geschichte von Orpheus und Euridike ist Lübker's Lexikon (Seite 675) mit allen dort angegebenen fünf Citaten entnommen. Es würde zu weit führen, jede einzelne Partie zu bezeichnen; wir wollen nur einfach angeben, daß in der ganzen Darstellung des „Ursprungs der Musik“, wie er seine Einleitung betitelt hat, kein Quellenstudium, kein eigenes Urtheil, keine Kenntniß des Alterthums, sondern nur ganz oberflächliche und im Hinblick auf die Citate ganz rücksichtslose Abschreibereien zu finden sind. Da sich jedoch die Darstellung bisher nur auf den Mythus bezog, so wollen wir hier mit dem Verfasser weiter noch nicht rechten, sondern untersuchen, was er uns in der eigentlichen Geschichte der Musik geboten hat.

Der Verfasser beginnt nach einigen allgemeinen Bemerkungen über Entstehung der Musik, deren Inhalt auf zweifelhafte Kenntnisse in der Literaturgeschichte schließen läßt, und nach Angabe der muthmaßlich ältesten Instrumente, die bereits Ambros mit geistreicher Kombinationsgabe (wie schon einmal früher an diesem Orte angegeben) entwickelt hat, mit der Musik der Chinesen und Inder, und zwar meint er, daß er mit der Musik dieser Völker beginne, nicht weil er

„der bisher überall angenommenen Ansicht beipflichte, daß bei ihnen die Musik entstanden sei, sondern weil sie bei ihnen unzweifelhaft den ersten hohen Grad ihrer Entwicklung erreicht habe, der dann bei den Aegyptern weiter verfolgt und bei den Hebräern und Griechen zur höchsten Höhe gelangt“ sei. Wir möchten doch das Buch kennen, in welchem die ungerechtfertigte Behauptung aufgestellt wäre, daß bei den Chinesen die Musik entstanden sei; auch ist die Meinung des Verfassers durchaus irrig, daß diese Kunst bei genanntem Volke den ersten hohen Grad ihrer Entwickelung erreicht habe. Was wir früher über die Geschichtschreibung bei den Chinesen angaben, findet auch seine Anwendung auf ihre musikalisch-theoretischen Aufzeichnungen, die nach neueren Forschungen Erzeugnisse aus der christlichen Zeitrechnung sein sollen, was auch leicht zu begreifen ist, da dieses Volk erst im Mittelalter seinen stabilen Charakter angenommen hat. Und nun, welche ethnographische Zusammenstellung? Die kaukasische Race mit der mongolischen in eine Kategorie zu stellen!? Und welche Entwicklung der Kunst hat sich von China aus verbreitet? Solche kulturgeschichtliche Fehler sind zu stark, als daß sie mit Stillschweigen übergangen werden dürften. Daß Indien der Sitz musikalischer Anfänge ist, kann wohl kaum bezweifelt werden, da eine Menge ägyptischer Einrichtungen mit indischen in Vergleich zu bringen sind. Die Aegypter gehören ebenfalls gewiß zur kaukasischen Race, wenn auch einzelne äthiopische Negerstämme in dem Nillande wohnten, die aber ebenso wie in Indien keinen Antheil an der Kultur hatten. Und somit würde die richtige Reihenfolge der antiken Völker sein: Inder, Aegypter, Hebräer, Griechen. Neben den Indern würde eine übersichtliche Darstellung der Musik derjenigen Völker, welche zu dem indogermanischen und semitischen Stamme gehören, am Platze gewesen sein. Wollte der Verfasser aber China aufnehmen, so mußte er die ganze mongolische Race mit beachten. Am allerwenigsten durfte er aber die Chinesen mit den Indern zusammenstellen; unserer Ansicht nach hätte eine „weise Beschränkung“ darin gelegen, wenn von der kaukasischen Race eben nur die genannten beiden Stämme Beachtung gefunden hätten, da durch sie als die unbedingt in der ganzen Kultur bevorzugten eine musikalische Weiterentwickelung hervorgerufen worden ist.

Das Einzelne über chinesische Musik ist zum größten Theile aus Ambros genommen; nur verfährt dieser gerade in der bezeichneten Partie seiner Geschichte genauer und eingehender als Hr. Reißmann. Denn die Abhandlung über die Chinesen ist in Wahrheit der beste Abschnitt in dem Werke des Hrn. Ambros. In Betreff dessen, was Hr. Reißmann über die Verwendung und Gestaltung des Tonmaterials sagt, worauf er doch sein Hauptaugenmerk nach dem oben angegebenen Standpunkte zu richten hatte, müssen wir offen gestehen, daß es für seine Arbeit vortheilhafter gewesen wäre, wenn er noch mehr von dem Material des Hrn. Ambros verwerthet hätte. Aber auch dieser Auszug dürfte nicht ohne Erwähnung des Originals hingestellt werden. Daß Hr. Reißmann nicht einmal das Werk von Ambros in der Vorrede erwähnt und dennoch ganze Partien demselben entnimmt, kann ihm wahrlich nicht zur Ehre gereichen.

Die Inder sind in Bezug auf ihre Tonsysteme noch weit spürlicher bedacht worden, als die Chinesen, weil der Verfasser glaubt, daß diese beiden Völker eine ganz ähnliche Musik hatten und folglich eine Detaillirung der indischen Musik nach der angeblich chinesischen ganz überflüssig sei. Der Verfasser möge sich die Skalen oder Melodien in Jones-Dalberg ansehen und dann als Musiker urtheilen, ob die chinesische Musik nicht gehörig von der indischen zu unterscheiden sei. Die wenigen Thatsachen, welche Hr. Reißmann gibt, sind ebenfalls unter neueren Schriftstellern von Hrn. Ambros bereits angeführt worden. Die gemeinsame Quelle ist die öfter erwähnte Schrift von Jones, übersetzt von Dalberg, weßhalb wir dieselbe kurzweg „Jones-Dalberg“ bezeichnen. Was die auf fünf Seiten behandelten Aegypter anlangt, so konnte sich der Verfasser hier wiederum die Sammlung von Citaten aus Forkels „Geschichte der Musik“ ersparen, z. B. auf Seite 27 Citat 1 und 2 (bei Forkel auf Seite 80). Wir wollten es uns noch gefallen lassen, wenn sich der Verfasser als geschickter Darsteller gezeigt und auf ehrliche Weise seine Quellen angegeben hätte. So ist aber seine Abhandlung oft nicht mehr, als eine Abschrift und zwar zuweilen eine recht sinnlose Abschrift. Z. B. citirt er ebenso wie Forkel Boëthius de musica cap. XX, 1401. In welcher Ausgabe sollen wir denn diese Stelle suchen? Meint vielleicht der Verfasser, daß jeder Gelegenheit hat, alle Ausgaben herbeizuschaffen und nach der Seitenzahl das Richtige zu finden? Wenn der Verfasser sich nur einmal die Mühe genommen hätte, den Boëthius genau anzusehen, so würde er doch bemerkt haben, daß dessen Schrift „de musica“ in Bücher und Kapitel eingetheilt ist, wonach man eben einfach citirt. Der

Inhalt dieses Abschnittes ist für eine Kritik zu schwach; eben so verhält es sich mit dem Abschnitt über die Hebräer, wo die Citate großentheils aus Forkel zusammengelesen und von eigener Darstellung keine Spur zu finden ist. Wir bezeichneten einmal früher die Abhandlung über hebräische Musik von Ambros als die schwächste Partie in dem ersten Theile von dessen Musikgeschichte. Die Abhandlung des Hrn. Reißmann kann sich aber gar nicht mit der des Hrn. Ambros messen; ja wir müssen es unumwunden aussprechen, daß überhaupt bei ersterem über antike Musik nichts zu finden ist, was nur mit letzterem in Vergleich zu bringen wäre.

Sehen wir nun zu, was uns der Verfasser für Tonentwickelungen bei den Griechen vorführt. Hier hat derselbe größtentheils aus Lübker und Ambros abgeschrieben und einige Citate mit Hilfe des erwähnten Registers in Forkel's „Geschichte der Musik" zusammengebracht. So lesen wir auf Seite 47 über Terpander wörtlich dasselbe, was auf Seite 928 bei Lübker steht; auch ist das hier gefundene Citat nicht vergessen worden. Die nebensächlich behandelten musikalischen Systeme, welche nach des Verfassers Standpunkt doch die Hauptsache sein sollen, sind mit der Erklärung und den betreffenden Citaten fast wörtlich aus Ambros gezogen worden. Die ganze beiläufige Darstellung griechischer Systeme finden wir überdies in Kiesewetter's Anhang zur „Geschichte der christlich-abendländischen Tonkunst" viel besser entwickelt. Man kann sich hiernach einen Begriff von der vorliegenden Arbeit machen. Weiter finden wir auf Seite 57 seine Erklärungen von der Agoge, Anaplose, Kataploke ꝛc. mit den dazu gehörigen Citaten bei Ambros Seite 439 und die Entwickelung der griechischen Instrumente ist ebenfalls ganz dem Abschnitt IX bei Ambros, „Instrumentalmusik der Griechen" mit allen Citaten entnommen, Seite 61 bei Ambros Seite 465, Seite 62 bei Ambros Seite 471 und 484, S. 63, 64, 65 bei Ambros S. 485, 488, 489, 490.

Wir sind mit den Griechen zum Abschluß der antiken Musik gekommen und müssen, bevor wir zur christlichen Musik übergehen, unser Urtheil über die Bearbeitung jener feststellen. Das Faktische ist, wie bereits nachgewiesen, andern, ja zum Theil jüngst erschienenen Werken entnommen, ohne daß dieselben vom Verfasser als seine Quellen genannt worden wären. Er citirt dabei die klassischen Schriftsteller häufig ganz sinnlos, was uns den Beweis liefert, daß kaum die Zähigkeit vorhanden war, die Belegstellen nachschlagen zu können. Was wir nun bereits in jüngst erschienenen, oben auch nicht kostspieligeren Werken besser und eingehender finden, haben wir nicht nöthig in einem mangelhaften Auszuge ohne besonders interessante Darstellung wieder zu lesen. Die 66 Seiten, auf denen Hr. Reißmann die antike Musik behandelt hat, wurden also unnöthiger Weise für den Druck zurecht gemacht.

Die christliche Musik ist, bis zu Josquin, Forkel's „Geschichte der Musik" und hauptsächlich Kiesewetter's Schriften im Faktischen nebst den Citaten großentheils entnommen. Der Verfasser hätte dies, ohne seinem Werke damit Eintrag zu thun, ruhig angeben können. Da wir über das Mittelalter bereits Manches öffentlich ausgesprochen haben, was den Ansichten Forkel's und Kiesewetter's entgegensteht, so würde eine Polemik in Betreff dieser Punkte hier nicht mehr am Platze sein. Wir können überdies dem Verfasser die Anerkennung nicht vorenthalten, daß er weit geschickter kompilirt hat, als in seinem ersten Buche. Namentlich verdient die strenge Einhaltung der Chronologie uneingeschränktes Lob. Freilich erfahren wir nicht viel von den musikalischen Systemen des Mittelalters und ihren Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte, wir sehen nicht die Entwicklung des Tonmaterials bis zum 16. Jahrhundert, und auch die Theorie dieser wichtigen Epoche berührt der Verfasser nur flüchtig. Denn das auf Seite 139—140, 150—155, 178—184 Gesagte kann in seiner theilweisen Unrichtigkeit und Oberflächlichkeit keineswegs genügen. Hr Reißmann beschränkt sich hauptsächlich auf das musikalisch Praktische und gibt darin allerdings manche recht lobenswerthe Entwicklungen. Er läßt mit Recht das Biographische, obschon er auch hiervon das Nöthigste erwähnt, in den Hintergrund treten und beschäftigt sich namentlich mit den Werken der Meister, also mit dem objektiv Gewordenen. Leider fehlt ihm manchmal die theoretische Basis, welcher Mangel auch trotz seiner anziehenden Darstellungen über Orlandus und Palestrina und trotz seiner beigebrachten praktischen Belege sehr fühlbar wird. Abgesehen von diesem Mangel tritt aber unverkennbar das Streben hervor, die von Kiesewetter, Winterfeld, Proske, Kommer ꝛc. gewonnenen Resultate in geschmackvoller Darstellung dem Publikum näher zu führen und Interesse dafür zu erwecken. Seine Unterscheidung der einzelnen Schulen ist, wenn auch ohne wissenschaftliches Bewußtsein, doch mit natürlichem Instinkt richtig getroffen und läßt in dem Verfasser einen in der Praxis ganz

bewanderten Musiker erkennen. Dilettanten, welche sich einigermaßen mit mehrstimmigen Sätzen beschäftigt haben, werden auf den letzten 100 Seiten dieses Werkes eine unterhaltende Lektüre finden, aus welcher sie auch so Manches lernen können, und ihnen sei diese benannte Partie besonders empfohlen, da ihnen auch das Notenlesen durch den Gebrauch der modernen Schlüssel erleichtert ist. Namentlich ist die Darstellung der Verdienste des Orlandus (Seite 201—215) und Palestrina nebst seiner Schule (Seite 233—250) durchaus interessant und mit einiger Rücksicht auf die Entwickelung der kontrapunktischen Formen gearbeitet. Diese wirklich bei aller Kürze recht klar und musikalisch durchgeführten Perioden müssen von jeder unbefangenen Kritik als etwas recht Annehmbares anerkannt werden. Wir wünschten, daß wir auch in Betreff der übrigen Darstellung denselben Standpunkt einnehmen könnten. Leider ist dies nicht der Fall, da der Verfasser nicht vermögend war, seine in der Vorrede ausgesprochenen Grundsätze durchzuführen und von der Gestaltung des Tones zu Systemen und deren mannigfacher Umgestaltung, wie bereits bemerkt, zu wenig angegeben ist. Was der Verfasser noch einmal zum Schluß als Rückblick auf den zurückgelegten Weg sagt, ist namentlich in Betreff des Mittelalters — Seite 250—260 — im Faktischen ebenso unrichtig, wie seine früher gegebene Darstellung dieses Zeitraumes mit den aus Forkel abgeschriebenen Citaten. Es wird auch so lange zu keiner umfassend gründlichen und wahrheitsgetreuen Darstellung unserer Musikgeschichte kommen, als bis man nicht das Beispiel von Friedrich und Heinrich Bellermann nachahmt. Sie stehen in der neuesten Zeit in Bezug auf die frühere Geschichte als die vorzüglichsten musikhistorischen Autoritäten da, weil sie den Grundsatz befolgten, daß erst einzelne Perioden in's Klare gesetzt sein müßten, ehe überhaupt an eine wirkliche Musikgeschichte zu denken sei. Diese beiden Schriftsteller, auf welche wir bald wieder zu sprechen kommen, haben zwar keine umfangreichen Bände geschrieben, ihre Arbeiten sind aber gediegen und lassen durchgehends das sachliche Verständniß bis in's Detail erkennen. Monographien, wie die der genannten Schriftsteller, sind allerdings schwerer abzufassen, als „allgemeine Geschichten der Musik" von der Art, wie die jüngst erschienenen, von welchen letzteren die gegenwärtige immer noch einen hervorragenderen Platz einnimmt, als z. B. die Bücher der beiden Rivalen, Schlüter und Brendel. Dies wollen wir hier schon in der Kritik über den ersten Theil ausgesprochen haben. Ein umfassenderes Urtheil, ob überhaupt Hrn. Reißmann's Musikgeschichte Berechtigung hat, kann erst nach dem vollständigen Erscheinen derselben festgestellt werden. Hier überwiegt noch der Tadel das Lob; möchte in den zu erwartenden Theilen die neuere Musik so behandelt sein, wie es vom Verfasser selbst in seiner Vorrede als nothwendige Bedingung für den Nachweis des „pragmatischen Zusammenhanges" angegeben worden ist! Dann könnte der Beifall der Musiker nicht fehlen, und der Verfasser würde von der „lustigen Person" in Goethes „Faust" verschont bleiben.

Stuttgarter Schauspielbericht.

„Graf Hiob" als Novität. — Die Feier der Leipziger Schlacht.

I. — Nachdem wir bisher nur eine Quasi-Novität in der neuen Saison gehabt, ist uns endlich die Vorführung wirklicher Novitäten zu Theil geworden: G. v. Moser's ansprechende Blüette „Vernachlässigt die Frauen nicht" und „Le duc Job" von Léon Laya unter dem Titel „Graf Hiob", Zeitbild in 4 Akten für die deutsche Bühne bearbeitet von F. Z. (Graf Zepelin). Daß man uns dieses Schauspiel, welches auf dem Burgtheater vor drei Jahren in Scene ging, erst jetzt als Novität bringt, entspricht nur der gewohnten Schwerfälligkeit unseres Bühnenorganismus in Hervorbringung von Novitäten überhaupt; daß man aber, statt zu der vorhandenen Verdeutschung durch einen, hierin als Meister geltenden, Dichter zu greifen, eine Bearbeitung vorzog, welche von einem aller literarischen Antezedentien entbehrenden Autor ausgehend, das französische Dichterwerk im schlimmsten Sinne „verschwäbelt", ist ein besonders auffallendes Faktum, das dem feinen Geschmack und dem ästhetischen Urtheil unserer Intendanz nicht zum Lobe gereicht, und das man kühnlich unter die beliebte Kategorie der Schwabenstreiche zählen darf. Ein Drama von nur einiger künstlerischer Bedeutung läßt sich nicht mit ein paar Federzügen aus seinem Boden entwurzeln, noch wie ein Musikstück durch mechanische Operation transponiren. Man kann die Scene nicht aus Frankreich nach Deutschland verlegen, ohne aus den Franzosen Deutsche zu machen, und dieses letztere vollzieht man nicht durch Umschreibung der Namen und Beibehaltung des Lebensgeistes und der Einrichtungen, sondern durch eine Umdichtung des na-

tionalen Temperamentes, so weit es in Charakter, Situation und Dialog hervortritt. Es würde also, je besser das Drama, oder wie es der „Bearbeiter“ hier nennt, das „Zeitbild“ ist, um so mehr eine Umschmelzung erfordert werden, die einer Neuschöpfung gliche. Einer solchen Aufgabe aber, ein Zwillingsstück, das gleiche Drama mit neuen Motiven zu schreiben, unterzieht sich ein guter Dichter nicht, denn er hat die Einsicht, daß sie — bei einem guten Drama — unmöglich sei. Selbst in Blüetten pflegt daher die Uebertragung das Lokalkolorit zu respektiren, und nur wo die Grenzen der Kunst zu schwinden beginnen, hört auch — beim Autor wie beim Bühnenstücke — diese Rücksicht auf. Gerade ein Schauspiel wie „Le duc Job“, das so deutlich die Physiognomie des heutigen Frankreichs trägt, und die Luft des zweiten Kaiserreichs, seiner Zeitbeziehungen und seiner Hauptstadt athmet, war geeignet, die literarische Krudität und den unkünstlerischen Ehrgeiz einer „Bearbeitung“ deutlich zu machen, die das ursprüngliche Dichterwerk verdirbt, um ein echt „deutsches“ Stück hervorzubringen. Wenn der Wolf sich die Kleider der Großmutter anzieht, so geht wohl Rothkäppchen in die Falle, aber ein verständiges Publikum lacht den Wolf aus und murrt wenigstens, wenn es nichts weiter wagt, über die verschlungene Großmutter, wie es bei uns geschah, trotz vollzähliger Anwesenheit eines hohen Adels.

Komisch zunächst wirkt es in der That, die 28 Mal größere Weltstadt mit einem kühnen Federstrich nach Stuttgart gebracht zu sehen, und ganz von selbst travestiren sich die Verhältnisse Frankreichs in ihrer Uebertragung auf ein „Königreich“, dessen Gesammtbevölkerung nach der Stadt Paris auswandern könnte, ohne mehr als 90 Seelen auf die Quadratmeile in der Heimat zurückzulassen! Der Graf, welcher als Zuaven-Sergeant und in seinen Schicksalen ohne Arg die militärischen Verhältnisse des Kaiserreichs widerspiegelt, wird zum Phänomen, sobald wir erfahren, daß er, „Haus Graf Wartberg“, „Feldwebel“ ist in einem würtembergischen Infanterie-Regimente und seine Wunden nicht in Afrika, sondern im badischen Aufstande bei Waghäusel erhalten hat; daß er aber jetzt gegen Dänemark im Felde lag (1851), wohin er auch zurückzukehren bereit ist und nur wartet, „bis du mich rufst, mein großes deutsches Vaterland!“ Sein Freund Eduard hat in eben jenem Aufstande seine Frau verloren durch die Rohheit einer „Horde von Weltbeglückern“, deren Ausschweifung und Feigheit kräftig in's Licht gesetzt wird! Die Verhältnisse Emma's ferner, ihre Erziehung, ihre Begriffe und Ansprüche mit 20,000 Fr. nicht leben zu können, erscheinen glaublich, die Ansichten ihres Bruders Paul (Achilles), die Schicksale ihres Anbeters Franz Dunst (Lebrun), und die schließliche Erbschaft von ein Paar Millionen erscheinen begreiflich in der haute-volée des französischen Kaiserreiches und unter dem großartigen Spiel der Börse von Paris: aber mitten in dieser unverkennbaren Pariser Atmosphäre wird die junge Frau nach Friedrichshafen am Bodensee geführt, wohin der richtige Bürgerssohn von Stuttgart seine Hochzeitsreise macht, hören wir von Lauffen und Schönaich sprechen, „das Unterland“ preisen, Ulm rühmen „mit seinem Münster, seinem Brod und seinem Rothfisch“ u. s. w. — Vielleicht ist es nur dieser Bearbeitung zuzuschreiben, wenn wir das begründete Urtheil der „Recensionen“ (1860 pag. 593), das uns die eigene gleichgestimmte Beurtheilung der Novität erspart, unter Hervorhebung des harten Tadels über Pauls doppelte Charakteränderung, dahin noch erweitern zu müssen glauben, daß die Charakteristik im Ganzen mehr glückliche Züge als Konsequenz und Einheit enthalte, so in der Haltung des Vaterherrn, in Graf Hans, der trotz Edelmuth und goldenen Herzens charakterschwach erscheint, in Emma, deren inneres Erwachen — ein herrlicher Vorwurf für dramatische Entfaltung — zu kärglich und ungleichmäßig gegeben und am Ende auch übertrieben scheint (in der Trauer um Hansens verschwundene Armuth); so wie uns auch das Verbrechen des ominösen „Herrn von Nackern“ (!) mit seiner nominellen Heirath und Tochterversorgung keineswegs ganz klar geworden ist.

Doch muß hinzugefügt werden, daß die genannten Ausstellungen an der Charakteristik zum Theil wenigstens auch der unvollkommenen und keineswegs künstlerisch gerundeten Darstellung, die das Stück bei uns erfuhr, zur Last zu legen sind. Hr. Wenzel (Graf Hans) trieb die Sentimentalität seines Liebeskummers mehrfach bis ins ernste tragische Pathos hinauf, ließ es auch an künstlerischem Maße in der Weintrunkenheit- und der langen Schlaf-Scene, wo er durchaus nicht einem „kleinen Heiligen“ glich, entschieden fehlen, und Frl. Steinau, welche unpassender Weise die Emma spielte, vermag von zarter und innerlicher Entwicklung nie ein befriedigendes Bild zu geben. Franz Dunst (Hr. Rüthling) war trocken und ungenügend, der alte Graf Wartberg (Marquis de Rienz) — Hr. Grunert — leider, wie

in Lustspielrollen oft, durch Uebertreibung etwas unnatürlich.

Zu erwähnen ist aus dem Repertoir noch, daß der fünfzigjährige Gedächtnißtag der Leipziger Schlacht — den unsere Stadt mit Gottesdienst, öffentlichem Akte und einem bis dahin hier unerhörten Schmucke an deutschen Fahnen, deren wohl tausend von enormer Größe von den Firsten der Privathäuser (nicht der „königlichen“ Gebäude) herabflaggten, festlich beging — auch seitens der Hofbühne durch Schiller's „Wilhelm Tell“ gefeiert werden sollte. Diese Feier unterblieb jedoch aus unbekannten Gründen — angeblich weil man Demonstrationen fürchtete — so daß der eingeschobene „Götz“, der freilich für die deutsche Einheit nicht plaidiren konnte, ein mit Ausnahme der obersten Regionen ganz leeres Haus fand — was um so mehr zu bedauern ist, als diese Vorstellung zum Vortheile des Witwen- und Waisen-Pensionsvereines angesetzt worden war. Das Publikum „demonstrirte“ indessen oben auf den Bergen, die unser Städtchen umschließen, durch Feuerwerke und durch Höhenfeuer, deren man gegen hundert im Lande umher brennen sah.

Pester Theaterbericht.

Repertoir des deutschen Theaters.

D. — Indem ich Ihnen seit dem Eintritt der „Saison“ zum ersten Mal wieder schreibe, erwarten Sie nicht die gewöhnlichen Fanfaren, mit welchen „das fallende Laub und das steigende Kunstleben“ nach Ablauf der Saison morte in anderen großen Städten angekündigt und begrüßt werden. Das gesellschaftliche Leben ist bei uns nicht groß genug, um wie das Meer die Fluth und Ebbe zu zeigen, die in der Sprache der großstädtischen Causeurs „saison“ und „saison morte“ heißen. Der Besuch der Theater ist in der Zeit der langen Abende allerdings auch bei uns ein besserer, und das deutsche Theater z. B. läßt sich diese Gabe der gütigen Natur, welche die Raben auch im Winter speist, die Lilien im Sommer kleidet und einem schlechten Repertoir bei schlechtem Wetter gute Besuche verschafft, nebst der höchsten Orts gespendeten Subvention wohl behagen, ohne dafür mehr zu thun, als das hiesige deutsche offizielle Journal zu den erbittertsten Jeremiaden zu veranlassen. Es ist doch eigen mit der Subvention, welche das deutsche Theater erhalten haben soll. Man hüllt sich damit in mysteriöses Dunkel. Man merkt davon nichts, weder im Theater selbst, noch sonst wo, und wir würden die ganze Sache für eine Mythe halten, wenn nicht das erwähnte officielle Blatt, freilich nur im Feuilleton, ausdrücklich davon gesprochen hätte. Oder wird das Licht unter den Scheffel gestellt wegen der Gläubiger, welche auf den schönsten Blüthen der Theater-Kasse als Mehlthau liegen? Genug an dem, es ist kein Aufschwung bemerkbar, weder ein solcher, welcher das unmittelbare, noch ein solcher, welcher das mittelbare Resultat der Subvention sein sollte. Daß die Oper nur theilweise befriedigt, davon ist die Schuld unseres Erachtens nicht ausschließlich in den Fehlern der Leitung zu suchen. Städte ersten Ranges mit Hunderttausenden von Einwohnern besitzen in der Regel nur eine Oper und selbst da sind alle Anstrengungen erforderlich, soll allen billigen Anforderungen entsprochen werden. Pest, eine Stadt mit nicht viel über Einmalhunderttausend Seelen, muß (?) in Folge der eigenthümlichen Verhältnisse, die hier maßgebend sind, zwei Opern unterhalten, und strenges Richten wäre bei einer so abnormen Erscheinung nur vom Uebel. Doch was die rezitirenden Vorstellungen betrifft, hat das Pester deutsche Theater kein zweigetheiltes Publikum, und dieses ist sehr empfänglich, sehr dankbar. Und was wird diesem von der Direktion des deutschen Theaters geboten? Betrachten wir einmal das Repertoir des abgelaufenen Monats Oktober, der den Reigen der Winterfaison eröffnen sollte.

Am 1. bei Gelegenheit des Auftretens der „Seunora“ Albina di Rhona drei einaktige Pieces, wovon zwei ältere Possen sind, und eine ein neues Lustspiel: „Das Portefeuille eines Poeten“ von G. Roth, eine Schülerarbeit, die von einer unsichtigen Direktion nicht zur Aufführung angenommen worden wäre. — Am 2. „Der Dämon des Spiels“ von Th. Barrière und Crisafulli, eine französische Komödie der schlechtesten Art, die aber immerhin hinzunehmen wäre in einem Theater, in welchem man sich beeilen würde, auch andere und bessere Novitäten zu bringen. — Am 5. Akademie des Ihnen vielleicht bekannten Karl Hugo, der darin als „Schauspieler“ auftrat und Bruchstücke aus mehreren Dramen von ihm selbst, von Calderon, Shakespeare und Schiller in den betreffenden Kostümes vortrug! — Am 6. Albina di Rhona in drei einaktigen Pieces. — Am 8. „Wer wagt, gewinnt“. Lustspiel in zwei Akten von Feldmann und „Die

Zaubergeige". — Am 10. Produktion des Taſchenſpielers Bejednjach; „Mein Fröulein Bruder", Luſtſpiel in einem Aufzug, und „Das Penſionat", komiſche Oper von Suppé — Am 12. „Mein Vär und meine Nichte", Poſſe in zwei Akten von A. Bergen, und Produktion des Taſchenſpielers. — Am 15. „Orpheus". — Am 16. „Der Dämon des Spiels". — Am 18. Oktober: „Fäuſtling". Parodie der Oper „Fauſt"! — Am 19. „Der Zerriſſene" von Neſtroy, und „Hoſſen und Horren". Schwank von Grandjean. — Am 20. „Fäuſtling". — Am 22. Auftreten der Fr. Eliſe Bichler-Quandt, vom Hoftheater in Karlsruhe als Gaſt in „Mathilde" von Benedix; dazu „Meiſter Fortunio". Die genannte Dame debiomirt wie eine Heroine und ſpielt mit dem Aplomb einer Anſtandsdame; das ſind unzweifelhoft ſchätzenswerthe Eigenſchaften, welche jedoch mit der Sommerzahl der Gaſtin in weit richtigerem Verhältniß ſtehen, als die Rolle der Mathilde. — Am 23. „Die Räuber", mit Hilfe einiger Mitglieder des Theaters von unternehmungsluſtigen Dilettanten aufgeführt. Eine „Wohlthätigkeitsvorſtellung", damit doch ein Zweck da ſei, der den leidigen Dilettantismus heilige. — Am 25. Orpheus". — Am 27. „Der Toliſmon" von Neſtroy. — Am 28. „Die Waiſe aus Lowood" mit Fr. Bichler-Quandt in der Titelrolle. — Am 31. drei einaktige Pieces, darunter zum erſten Mal: „Ein liebenswürdiger Menſch", Luſtſpiel in einem Akt nach dem Franzöſiſchen von Moz Stein. An den übrigen Abenden wurden Opern aufgeführt und zwar: „Der Barbier von Sevilla", „Die Hugenotten", „Hernani", „Die Jüdin", „Die Nachtwandlerin", „Wilhelm Tell", „Belisar", „Maria von Rohan" und „Jompa". Tant bien que mal aufgeführt, vertreten die zur Darſtellung gekommenen Opern noch die beſſere Richtung. Jedoch von dieſem Repertoir des abgelaufenen Monots auf den Bildungsgrad und die Bedürfniſſe des hieſigen Publiknms einen Schluß zu ziehen, wöre gegen dieſes ein Unrecht und eine übertriebene Schmeichelei für die Direktion. Im laufenden Monat wird wohl das Repertoir des deutſchen Theaters, was Schauſpiel und Luſtſpiel anbelaugt, ein beſſeres Ausſehen gewinnen, aber nur, weil Fr. v. Bulyovsky hier goſtiren wird, und nicht, weil es auch ohne Gaſtſpiel ſo ſein ſollte.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

22. Oktober — 4. November: „Andreas Hofer" (3 Mal). — „Die Biedermänner". — „Die deutſchen Komödianten". — „Ein alter Muſikant" und „Er muß aufs Land" (letzteres wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Beckmann ſtatt „Der Vater der Debütantin" eingeſchoben). — „Die Journaliſten". — „Zopf und Schwert". — „Die Räuber". — „Gottſched und Gellert". — „Hamlet". — „Der Müller und ſein Kind". — „Eglantine". — „Emilia Galotti".

Zwei Novitäten, die beſtimmt woren, am 3. Novemberin Scene zu gehen, ſind um zwei Tage verſchoben worden, können daher nicht mehr in den dieswöchentlichen Bericht aufgenommen werden. *). Wir haben ſomit diesmal nur einiger Neubeſetzungen zu erwöhnen.

Da muß denn vorerſt lobend hervorgehoben werden, daß in dem mönnlicherſeits ſo ungemein lebendig geſpielten Charakter-Luſtſpiel: „Die Biedermänner", nunmehr in letzterer Zeit auch die Mädchenrollen — die ernſte durch Frl. Bognar, die heitere durch Frl. Baudius — entſprechend beſetzt ſind. Beide Damen ſtehen hier ganz an ihrem Ploße und ſpielen mit eben ſo vieler Diskretion als lebendigem Eifer.

Ob auch die Neubeſetzung des Hoffröulein Sonsfeld in „Zopf und Schwert" durch Frl. Kratz ſo gut ausgefallen ſei, vermögen wir nicht zu ſagen. Frl. Kronon war uns in dieſer Rolle zu ſoubrettenhaft erſchienen. Die erwähnte Beſetzung zeigt indeß, daß die Direktion die betreffende Aufgabe als zum Soubrettenfoche gehörig betrachtet.

Allerheiligen und Allerſeelen lockten wie immer mehr Beſucher, als Ploß finden können, in's Burgtheater. Mon gab, wie ſchon öfter, an dem einen Tage „Hamlet", wie immer an dem andern den „Müller und ſein Kind". Dieſes letztere, alljährlich wiederkehrende „Ereigniß" iſt bereits hinlänglich nach ſeinen günſtigen und ungünſtigen Seiten gewürdigt. — „Hamlet" dagegen bietet wohl immer neuen Stoff zu Bemerkungen über die tauſendfoch verſchlungenen poetiſchen Fäden, aus denen er gewebt iſt, und über die unerſchöpflichen ſchauſpieleriſchen Aufgoben, die er ſeinen Reproduzenten darbietet. So bekannt auch die Leiſtungen unſerer Burgſchauſpieler in dieſer großen engliſchen Haupt- und Staatsaktion ſind, ſo oft ſie auch beſprochen wurden, immer finden ſich Anhaltspunkte zu einzelnen, ſei es ergänzenden, ſei es berichtigenden Bemerkungen.

*) Siehe unter „Lokales".

Von hervorragender Bedeutung schienen uns diesmal vor allen andern die Leistungen der HH. La Roche (Polonius) und Förster (König.) Die Regeln, die Hamlet dem Schauspieler, wie er sein soll, aufstellt, sind zwar Musternormen für jegliches schauspielerische Wirken, — es liegt aber nahe genug, daß man nirgends mehr, als gerade im „Hamlet“, genau darauf achtet, in wie weit diese Regeln von den wirklichen Schauspielern auch beobachtet und befolgt werden. Nach diesem Maße gemessen, kommen nun die beiden Genannten der künstlerischen Naturwahrheit, wie sie Shakespeare vorschreibt und selbst dem Darsteller an die Hand gibt, am nächsten. Hr. La Roche, als trefflicher Polonius anerkannt, zeichnete diesmal schärfer, feiner und abgerundeter als je ein wahres Musterbild, in welchem auch nicht einer der vielen Charakterzüge, die Shakespeare hier entwickelt oder angedeutet hat, fehlte, und in welchem er eben so musterhaft alles vermied, was etwa durch zu scharfes Pointiren die dargestellte Figur trivial, oder durch zu schwaches Pointiren unbedeutend, oder durch komische Zuthaten kindisch erscheinen lassen konnte. — Hr. Förster seinerseits gibt der Rolle des Königs jene würdige Haltung und jenes feine Gepräge staatsmännischer Klugheit, wodurch allein die vom Dichter gezogenen Linien einen prägnanten Inhalt gewinnen.

Hr. Wagner ist ein sehr beliebter Hamlet, und in der That: von seinem Naturell gerade hier in ungewöhnlichem Maße begünstigt, gelingt es dem Künstler die Riesenaufgabe größtentheils sehr wirksam zu erfassen und wiederzugeben. Stellenweise freilich versteigt sich Hr. Wagner zu einem breitspurigen, nur äußerlich wuchtigen Pathos, welches uns bedauern läßt, daß Hr. Wagner eben jene — von ihm sehr gut gesprochenen — guten Lehren an die Schauspieler nicht auch selbst besser befolgt.

Frl. Bognar macht von vornherein, mit ihrer reservirten Haltung und dem halb zerstreuten, halb schwärmerischen Blick in den ersten Scenen einen sehr guten Eindruck, als ob sie eine geborne Ophelia wäre, — einen Eindruck, der sich aber weiterhin nicht erhält. Der Monolog nach der Scene mit Hamlet ward mit ganz oberflächlichem Pathos gesprochen, die Wahnsinnsscene lediglich konventionell durchgespielt; den letzten Abgang — das häßliche Hinauskutschen — hat Frl. Bognar vermuthlich Fr. Rettich abgemerkt, einem Muster, dem sie lieber durch schärfere Individualisirung nachstreben sollte.

Einen neuen Horatio hatten wir diesmal an Hrn. Schöne. Wir fanden sein Spiel etwas zu phlegmatisch. — doch war Haltung und Rede im Ganzen angemessen und wohl mag einige Befangenheit mitgespielt haben. Hr. Schöne macht uns, so weit wir ihn bisher beobachten konnten, den Eindruck eines verständigen Schauspielers, dem eine passende Beschäftigung zu wünschen wäre.

Operntheater.

29. Oktober — 4. November: „Die Jüdin“. — „Das Nachtlager in Granada“ (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Walter statt „Die Hugenotten“ eingeschoben). — „Karnevals-Abenteuer in Paris“. — „Wilhelm Tell“. — „Norma“. — „Die Musketiere der Königin“. — „Esmeralda“.

„Norma“ ist eine jener Opern, die — wie man auch sonst über sie urtheilen, ob man das Edle darin oder das Triviale mehr hervorheben möge — jedenfalls als Probirstein für die künstlerische Leistungsfähigkeit gelten darf. Am wenigsten gilt dies wohl von der Baßpartie, zu deren effektvollen Bewältigung hauptsächlich Stimmkraft, Energie des Ausdrucks und reine Intonation nöthig ist. Ungleich mehr verlangen die drei anderen Rollen.

Fr. Dustmann darf bekanntlich die Norma zu ihren schönsten Leistungen zählen. Sie imponirt zwar nicht durch die Gewalt einer markvollen, ihrer selbst sicheren Stimme, vielmehr läßt sich nicht verkennen, daß ihr Organ seit dem vorigen Winter einigermaßen angegriffen erscheint; allein ihr musikalischer Vortrag athmet ein feines Verständniß und einen richtigen Geschmack, ihr Spiel ist voll edlen Feuers, und ihre lebendige Auffassung wirkt begreiflicher Weise stets um so künstlerischer, je mehr die Rolle und ihre Individualität zusammenpassen. Ihre Norma gibt uns daher nicht Alles, was man sich allenfalls wünschen kann, namentlich wenn Einem die goldenen Blätter der künstlerischen Erinnerungen vor das geistige Auge treten, — allein was sie gibt, das gibt sie gut, durch edle Harmonie befriedigend.

Ein besonderes Interesse knüpfte sich diesmal an Adalgisa und Sever. — Frl. Tellheim und Hrn. Wachtel. Jene überraschte angenehm, dieser ziemlich unangenehm.

Frl. Tellheim brachte zu ihrer Partie zwei Eigenschaften mit, die ihr das Terrain erfolgreich ebneten: die hübsche, freundlich jugendliche Erscheinung und den frischen, hellen Stimmklang. Sie war aber auch eifrig bestrebt, mehr als das zu bieten, und ihre Leistung zeigte

gegen manche frühere einen erfreulichen Fortschritt. Der Stimmansatz namentlich, der sonst sehr ungleich war, ließ diesmal Spuren eines zweckmäßigeren Studiums wahrnehmen; die musikalische Betonung war richtig, die Darstellung ließ hie und da eine wärmere Tinte durchblicken, so daß der Versuch, namentlich in den ersten Scenen, als recht gelungen, im Ganzen als ein geglückter bezeichnet werden darf. Es versteht sich indeß von selbst, daß Frl. Tellheim, wenn sie eine Künstlerin werden will, sich nicht einbilden darf, an diesem Abende mehr als einen glücklichen Versuch gemacht zu haben. Sie muß tüchtig arbeiten, um sich des errungenen Vortheils dauernd zu versichern. Sie muß lernen den dramatischen Ausdruck, welcher dermalen sich noch ganz unfertig, oder, wie z. B. im ersten Finale, fast gar nicht äußert, mit dem musikalischen in Einklang bringen; sie muß in der Ausbildung und Anwendung ihrer Stimmmittel vorwärts streben und namentlich die Koloratur-Studien ernstlich betreiben, um auch hierin eine Sicherheit und Sauberkeit zu erlangen, die ihr jetzt nur stellenweise zu Gebote steht. Nur so kann aus der, ohnehin vielfach begünstigten, Anfängerin eine Sängerin von künstlerischem Belang werden.

Hr. Wachtel, der kein Anfänger ist, und der mit seinen reichen Mitteln, seiner bevorzugten Stellung und seiner enormen Gage zu höheren Anforderungen berechtigt, — war bei weitem nicht so glücklich, wie seine junge Partnerin. Erstens verfiel Hr. Wachtel mehrfach seinem bösen Dämon: der unreinen Intonation einzelner Noten sowohl als ganzer Sätze. Sodann brachte ihn seine fixe Idee: um jeden Preis bei jeder Arie einige hohe und höchste Töne von sich zu schleudern, zu allerlei unpassenden und unschönen Schreiexperimenten. Zum Ueberfluß ist Hrn. Wachtel's Haltung und Spiel nicht eben von antiker Schönheit und Würde. So kam es denn, daß nur wenige Theile seiner Leistung, wie z. B. das Duett mit Adalgisa, jene Anerkennung verdienten, die sich Hr. Wachtel durch sorgfältigeres Studium und stylgemäßere Ausführung der Aufgabe hätte erwerben können.

Hr. Schmid ist bekanntlich ein ganz vorzüglicher Orovist, der den oben erwähnten Anforderungen dieser Partie in hohem Grade nachkommt.

Das Ensemble war nur insofern genügend, als keine Störungen vorkamen. Wahrhaft dramatische Lebendigkeit ging der Gesammtaufführung ab. Hr. Esser ist nun einmal nicht der Mann, der Feuer in die Massen bringt, namentlich, wo es sich um italienische Musik handelt. Das Orchester läßt er drauf los geigen, wenn es nur im Takt bleibt, ohne Rücksicht auf den Gesang; die Chöre ihrerseits könnten eines Abends ganz einschlafen, — wer weiß, ob er es merkte?!

Carltheater.

31. Oktober: „Die 73 Kreuzer des Herrn v. Stutzelberger". — Zum ersten Mal: „Romeo und Julie", Opern-Parodie in 1 A. von Forst und Storch. — Zum ersten Mal: „Es war die Kathi", Schwank in 1 A. von E. Vercouſin — „Nur solid". Benefice des Hrn. Oberregisseurs Grois.

7— Dasjenige Publikum-Kontingent, welches sich im Carltheater als Stammgast betrachtet und sicherlich einige Berechtigung dazu hat, war an dem Abende leidlich zufrieden. Warum? Das mögen die Eingeweihten wissen. Zuhörer, die gewohnt sind, das ihnen Gebotene nicht schon im Vorhinein ausgezeichnet zu finden, dürften sich schwerlich für zufriedengestellt, vielmehr den Benefice-Abend für einen verpfuschten erklären.

Was vor Allem fehlte, war der gesunde, wenn auch noch so derbe Spaß. Man mag über Parodien denken, wie man will, jedenfalls wird man sich in der Anforderung einigen, daß die Parodie doch einige Beziehungen zum parodirten Gegenstande aufweisen müsse und diese auf komische Weise ausbeuten solle. Davon ist in der diesmal aufgetischten Opernparodie (die schon einmal in der Josefstadt aufgetaucht war) keine Spur. Der Text benützt lediglich die Shakespeare'schen Namen um, ohne die Vergünstigung auch nur eines einzigen witzigen Gedankens, eine Reihe von parodistischen Gemeinplätzen und von gewöhnlichen Gemeinheiten daran zu knüpfen. Die Musik aber versucht es, mit Ausnahme der vorletzten Nummer, gar nicht, die weichen, zerfließenden Melodien Bellini's spottend nachzuahmen; sie ergeht sich in allgemein giltigem Phrasenwerk und könnte eben so gut als Parodie jeder andern italienischen Oper gelten, oder vielmehr eben so schlecht, da ihr jeder spezifische Styl und jede komische Kraft vollständig mangelt. — Die Darsteller ihrerseits vermochten es nicht, so viel Fehlendes aus Eigenem zu ersetzen. Frl. Marek sah hübsch aus und wirkte nur mittelst ihres — freilich gar nicht parodistischen — wohllautenden Gesangs.

Der Schwank „Das war die Kathi" ist ein Unding, ein dramatischer Nonsens, an welchen Hr. Ascher vergeblich seine ganze schauspielerische Gewandtheit und

eine Fülle fein- und derb-komischer Wendungen verschwendete. Die Situation — daß eine als anständig geschilderte Dame, weil sie ihren Zimmerschlüssel beschädigt hat, einfach bei einem Junggesellen übernachtet, — ist nicht mehr unwahrscheinlich, sondern einfach unmöglich. Man erwartet denn auch, daß im Verlaufe der Begebenheit die anständige Dame, von Frl. Müller dargestellt, sich etwa als Pseudo-Dame entpuppe, und Hr. Ascher etwa ausrufe: Ei, das war die Kathi, oder die Nettel ꝛc. ꝛc. Da wäre die, überdies lang ausgesponnene Scene, doch einigermaßen plausibel gemacht.

Das waren des Abends Novitäten. Zum Anfang und zum Schluß gab man bekannte Possen. Die eine — die „73 Kreuzer“ — ist zwar hinlänglich toll und gemein, aber doch witzig und komisch und wird von Hrn. Knaak's trefflicher Charge wirksam getragen. Die andere — „Nur Solid“ oder „Karnevals-Abenteuer im Schlossergässel“ — ist nur eine Gelegenheit zu Tanz und Sang im ungeniertesten Cartheaterstyl. — Das neue Quodlibet von Suppé ist eben so wenig neu als unterhaltend. — so daß auch der Abschluß der ganzen Vorstellung kein ungetrübter war, ausgenommen freilich für das erwähnte Stammpublikum, welches sich dieselben Stücke seither noch mehrmals vorreiten ließ.

Neue Erscheinungen im Buch- und Musikalienhandel.

„Magdalena“, Drama in 5 Aufzügen von Hermann Meier. Bremen. Verlag von J. Küstmann und Comp. 1863.

S. — Was im Roman bei der Natur dieser Dichtungsgattung allerdings leichter möglich ist, die Darstellung von Vorgängen unserer Zeit im magischen Helldunkel der Romantik, wie z. B. in den „Rittern vom Geist“, in den „Problematischen Naturen“ u. s. w., dasselbe wird hier im Gebiete des Drama's versucht, indem der Dichter eine Kartenschlägerin „Magdalena“ zum bewegenden Prinzip eines modernen Aufstandes einer deutschen Residenz macht. Als Kind seiner Zeit muß der Leser des vorliegenden Dramas bei diesem Versuch ungläubig den Kopf schütteln, und er ist dazu um so berechtigter, da die Zwischenglieder alles dramatischen Lebens, das menschliche Herz mit seinen Leidenschaften in Zeiten politischer Gährung offener ist als je, daher romantische Behelfe, wie Kartenschlägerinnen, Zigeunerinnen u. s. w. um so überflüssiger sind. Aber zugegeben, der Verfasser habe Recht, so hat er der Trägerin seines Dramas auch von seinem Gesichtspunkt aus zu wenig Spielraum gegeben und sie, so ausgestattet, wie sie ist, mit Unrecht am weitesten in den Vordergrund geschoben. Das bewegende Prinzip scheint uns in anderen Personen seines Drama's zu liegen, und dies hätte dem Dichter selbst klar werden müssen, wenn seine stellenweise von einem poetischen Geist durchwehte Arbeit reifer durchdacht wäre. Die Volksscenen, die hier doch von besonderem Gewicht wären, sind ganz mißlungen. Die Verse, in welchen die Novität geschrieben ist, leiden an vielen Hüten.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Gastspiele und Engagements. „La Réole“.) Im k. Schauspiel hat sich Frr. v. Wolkowsky mit den Rollen Gräfin v. Autreval (ihre beste Leistung) und Donna Diana verabschiedet. Ferner gastirten auf Engagement Frl. Augsberger als Maria Stuart, Jane Eyre, Louise („Kabale und Liebe“), und Frl. Erhartt als Deborah, Gretchen („Faust), Katharina v. Rosen („Bürgerlich und romantisch“), Jungfrau von Orleans. Beide junge Damen, mit trefflichen Naturmitteln begabt, sind im Ganzen gute, aber der künstlerischen Entwicklung noch bedürftige Talente. Daß die Generalintendanz mit den genannten Künstlerinnen Kontrakte abgeschlossen, zeugt von Einsicht in die von uns so oft dargelegten lückenhaften Personalverhältnisse des reeitirenden Drama's; und glauben Frl. Augsberger und Frl. Erhartt noch nicht die Spitze ihrer Künstlerschaft durch eine Anstellung am k. Theater erreicht zu haben, so darf man sich für die Zukunft von ihren Darstellungen Gelungenes, ja von Frl. Erhartt, die besonders den Grundzug des Weiblichen gut charakterisirt, eine harmonisch abgerundete Kunstleistung versprechen. Hr. Dessoir jun. tritt mit nächstem Jahre in den Verband der k. Bühne. Fr. Seelinger ist als „Ehrenmitglied“ pensionirt worden und es bleibt der Künstlerin unbenommen, zeitweilig je nach Behagen wieder aufzutreten. Mit Hrn. Hendrichs hat eine Verlängerung seines Kontraktes noch nicht stattgefunden. Die Intendanz hat dessen Forderung: Stellung als „Ehrenmitglied“ mit einer jährlichen Spielzeit von sieben Monaten und außer der Preußen (1800 Thlr) noch ein jährliches Fixum von 500 Friedrichsdors für jenseres Auftreten, abgelehnt, und wie müssen ihr hierin beistimmen. Bei allen achtungswerthen Eigenschaften des Hrn. Hendrichs kann dessen positives Künstlerthum zu solcher Forderung nicht berechtigen; aber auch die Intendanz hätte richtiger gehandelt, wenn sie dem etwas reizbaren Künstler nicht einen drei-, sondern einen fünfjährigen Kontrakt unter den bisherigen Bedingungen, wie üblich, angeboten. Ein Vergleich steht übrigens immer zu hoffen. — In der Oper ging am 24. Oktober zum ersten Male die dreiaktige Oper: „La Réole“ von Ch. Birch-Pfeiffer, Musik von G. Schmidt, bei wenig gefülltem Hause ziemlich glatt vorüber. Der erste Akt sprach an, die folgenden weniger. Die Damen Santer (Françoise v. Sancre), Gericke (Margarethe v. Valois), de Ahna (Armande), Jachmann (Katharina v. Medicis), die HH. Woworsky (Heinrich), Salomon (Rosny), bildeten ein löbliches Ensemble. Komponist gerufen.

𝔗 **Prag.** (Vokalaufführungen. R. Wagner.) Der verflossene Oktober brachte uns einige Vokalaufführungen, die ich mit Vergnügen theils als die ersten Regungen der Saison, theils als nationale Festlichkeiten hiermit konstatire. — Zunächst war es die „Liedertafel“ des Männergesangver.ins, die durch treffliche, von sorgfältigster Einstudirung zeugende Exequirung einiger deutscher und ezechischer Chöre allen Musikliebhabern einen vergnügten Abend gewährte. — Von den Programmnummern erwähne ich hier nur die prächtigen Kompositionen „Sammerruh“ von Eduard Tauwitz, „Rheinweinlied“ von Mendelssohn und den wahrhaft dämonischlustigen Chor „Das Testament“ von F. Murschner. — Auch die „Kovatzká“ (Schmiedlied), Text von Dr. Lad. Rieger, Musik von A. Vogel) und das Arndt'sche Vaterlandslied erfreuten sich eines, die Wiederholung erzwingenden Beifalls. — Die Vorführung letzterer Komposition wäre — wie wir vernahmen — auf dem kreibenden Ozean landesüblichen Nationalitätenhaders bald die Klippe geworden, an welcher der ganze Männergesangverein in die Brüche gegangen wäre. Zum Glück beschwichtigten einige einsichtsvolle Mitglieder die aufgeregten Gemüther und so blieb uns ein Institut erhalten, dessen Eingehen gewiß von jedem wahren Kunstfreunde aufrichtig bedauert worden wäre. — Die Produktionen des deutschen Gesangvereines „Flöte“ am 17. und der „sämmtlichen deutschen Gesangvereine Prags“ am 19. Oktober wurden, wie schon angedeutet, durch das fünfzigjährige Jubiläum der Leipziger Schlacht hevorgerufen, welches man nach Kräften mit Rede, Klang und Gesang zu feiern beschlossen hatte. — Was meine musikalische Kritik hierüber anbelangt, so hat sie nun einmal die Schwäche, vor jedem jubelvollen Nationalenthusiasmus sich scheu zurückzuziehen, und kann deshalb auch nur über den Vortrag des charakteristischen Körner'schen „Schwertliedes“ (Musik von C. M. v. Weber) referiren, welchen sie — selbst von ihrem Standpunkte aus — an beiden Abenden als ganz gelungen bezeichnen muß. Den reichlichsten Beifall fanden „die Volkshymne“, „All-Deutschland“, „Schleswig-Holstein umcumschlungen“ und „Was ist des Deutschen Vaterland“. — Seit einigen Tagen weisen die Straßenecken „vorläufige Anzeigen“ der zweiten großen Musikaufführung auf, welche uns Richard Wagner am 7. November l. J. darbieten will. — Ich bescheide mich dabei, Ihnen dieses Ereignis zur Kenntniß gebracht zu haben, und behalte die nähere Besprechung desselben meinem nächsten Berichte vor.

Kleine Chronik.

Die Wallenstein-Trilogie kommt am 11. November in Weimar zum ersten Male in zusammenhängender Darstellung zur Aufführung, und zwar von 11—12 Uhr Vormittags „Wallensteins Lager“, von 2—4 Uhr Nachmittags „Die Piccolomini“, von 6—10 Uhr Abends „Wallensteins Tod“. — Das in Weimar erscheinende „Deutschland“ widmet dieser Aufführung einen eigenen Artikel, in welchem dieselbe als die Erfüllung einer Ehrenpflicht genannt und als ihr Zweck der bezeichnet wird, „damit das größte dramatische Gedicht der deutschen Literatur auf derjenigen Bühne, welche es zum ersten Male (1799) gab, zum ersten Male ganz gegeben werde“. Im Eingange wird auf die theatralischen Vorstellungen der alten Griechen, auf die Oberammergauer Passionsspiele, welche beide einen ganzen Tag theils in Anspruch genommen hätten, theils noch nähmen, und auf anderweitige, moderne Analogien hingewiesen und dann zur Begründung des genannten Versuchs übergegangen. Die bisher übliche Aufführung an zwei oder drei Abenden sei ungenügend, weil die einzelnen Theile des Werkes für sich allein nicht bestehen können. Das „Lager“ sei „ohne die folgenden Theile ein bloßes Genrebild ohne jede dramatische Handlung, „Die Piccolomini“ ohne Ende und der „Tod“ ohne Anfang, wenn sie vereinzelt erscheinen; letzterer namentlich bleibe in solchem Falle immer ein Bruchstück. Auch Goethe's „Faust“ werde nicht eher vollständig zur Erscheinung kommen, als bis das ganze Werk mit seinen Vorspielen „in einer den ganzen Tag füllenden Vorstellung das Licht der Bühnenwelt erblicken werde“. Zum Schlusse wird auf G. Freytag hingewiesen, der in seiner „Technik des Drama's“ eine solche Gesammtaufführung gleichfalls nicht nur für wünschenswerth, sondern auch für möglich erkläre.

Hr. v. Küstner, General-Intendant a. D. in Leipzig, hat gelegentlich der Leipziger Oktoberfeier seine poetischen Erzeugnisse aus frühester Jugend bis in die neueste Zeit gesammelt und unter dem Titel „Blätter der Erinnerung für Freunde, Bekannte und Mitgenossen“ in Druck gegeben.

Rachel dramatisirt. Ein junger italienischer Dichter, Antonio Boccadero, hat ein Drama verfaßt, dessen Heldin die verstorbene Rachel ist. Die Hauptrolle darin ist für die Nebenbuhlerin der Ristari, Fr. Sadowsky, bestimmt.

In Breslau brachte das zweite Abonnements-Konzert des Orchestervereines die C-moll-Symphonie von Haydn, die Ouvertüren zu „König Lear“ und „Freischütz“ von Berliaz und Weber. Das fünfte Abonnements-Konzert der Theaterkapelle brachte die C-moll-Symphonie von Beethoven, Ouvertüre zu „Iphigenia“ von Gluck, „Priestermarsch“ aus Mendelssohn's „Athalia“ und Phantasie aus „Lohengrin“, zusammengestellt von Hamm.

Das deutsche Theater in Paris wurde am 17. Oktober unter Direktion der Fr. Brüning in Saale Beethoven am Boulevard des Italiens eröffnet mit den Stückchen: „Aus Liebe zur Kunst“ und „Verbotene Liebe“, beide von Moser, und „Die kleine Prophezeiung“ von Benedix.

In Dresden wurde mit der ersten Soirée für Kammermusik, exekutirt von den HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher, die Reihe dieser beliebten Konzerte eröffnet. Nur klassische Musik bildete auch diesmal das Programm: das Quartett in D-moll von Mozart, Es-dur, op. 12 von Mendelssohn und E-moll, op. 59 Nr. 2 von Beethoven.

Der Komiker Näder hat eine neue Ausstattungsposse „Elinora“ geschrieben, welche zunächst am Hoftheater in Hannover zur Aufführung kommen soll.

Adelina Patti hat sich bei Beendigung ihres Hamburger Gastspiels gegen das Personal des dortigen Theaters höchst freigebig gezeigt. Der Orchester-Pensionsfond wurde von ihr mit 500 Mark bedacht; das Chorpersonal, 37 Personen stark, erhielt 37 Dukaten und ebenso viele Photographien der Künstlerin, der Kapellmeister 7 Brillanten, Frl. Lamarra einen werthvollen Brillantring, der Regisseur Beier zwei Goldknöpfe, der Inspicient der Oper 20 Thaler; auch der Souffleur und die Theaterarbeiter gingen nicht leer aus.

In Braunschweig hat die Konzertsaison mit einer Musikaufführung im Hoftheater zum Besten der Wittwen- und Waisen-Kasse begonnen. Hr. Joachim war dazu aus Hannover herübergekommen. Das Programm enthielt die Ouvertüre zu „Euryanthe“ und einige Pieccn aus Berlioz' „Romeo und Julie“ für Orchester, ferner Violin-Konzert von Viotti, Adagio von Spohr und Abendlied von Schumann, gespielt von Hrn. Joachim, alsdann eine Mozart'sche Arie und ein Abt'sches Lied, gesungen von Hrn. Braun-Brini; und endlich zwei italienische Gesangsnummern, vorgetragen von Fr. Beringer. — Seit Kurzem hat sich auch in Braunschweig ein Konzert-Verein gebildet, der ein Abonnement auf zwölf Konzerte eröffnet, in welchem die bisherigen vier Symphonie-Konzerte mit einbegriffen sind; außerdem finden zwei Oratorien-Aufführungen und sechs Kammermusik-Abende statt. Hr. v. Bülow, Frl. Sara Magnus, Hr. Gunz, Konzertmeister David und Kapellmeister Reinecke haben bereits ihre Mitwirkung in Aussicht gestellt.

p. **Die Pianoforte-Fabrik von J. Blüthner in Leipzig.** Hr. Julius Blüthner, dessen eifriges und verdienstvolles Streben im Pianoforte-Bau das lebhafte Interesse des Publikums erregt, hat eine neue Erfindung in's Leben treten lassen. Den Versuchen des genialen Pape in Paris folgend, machte Hr. Blüthner mancherlei Konzertmeen mit der Lage eines doppelten Resonanzbodens, bis ihm durch den mühevollsten Fleiß der Bau eines großen Konzertflügels mit dieser neuen Konstruktion gelang, deren Hauptvorzug darin besteht, daß die beiden Resonanzböden selbständig wirken und daher eine Stärke und Gleichmäßigkeit des Tones erzielen, wie diese Eigenschaften bei Flügeln von den bisher bekannten Konstruktionen kaum vorgefunden werden dürften. Die Saiten liegen der Konstruktion zufolge schräg übereinander, ohne sich gegenseitig in ihren Schwingungen zu stören, und die äußere Form des Flügels von beträchtlicher Länge gibt beiden langen Seiten gleichmäßige Ausschweifung, so daß der Flügel mit jeder Seite an eine Zimmerwand gestellt werden kann. Schon mehrere in dieser Art gebaute Flügel sind an namhafte Künstler übergegangen, welche sich von dem vollönenden Gesange und der elastischen Spielart dieser trefflichen Instrumente überzeugt hatten.

Lokales.

Das erste philharmonische Konzert im Opernhaus, unter Kapellmeister Dessoff's Leitung, hat vorigen Sonntag die musikalische Saison eröffnet. Aufgeführt wurden: Ouvertüre zur „Zauberflöte“; Arie aus „Herkules“ von Händel, gesungen von Frl. Bettelheim; „Liebesscene“ und „Fee Mab“ aus der „Romeo und Julie-Symphonie“ von Berlioz; A-dur-Symphonie von Beethoven. Dieses äußerst interessant zusammengestellte Programm fand, wie berichtet wird, mit ungemeiner Sorgfalt zur Geltung gebracht, selbstverständlich bedeutenden Zuspruch und vielfachen Beifall.

Die erste Quartett-Produktion Laub's, unter Mitwirkung der HH. Käßmayer, Kral und Schlesinger, hat vorgestern Abend im Musikvereinssaale stattgefunden. Die Künstler begannen mit einem Quartett von Haydn und schlossen mit Beethoven's E-moll-Quartett op. 59. Die Mittelnummer bildete ein Klaviertrio von Schubert. Den Klavierpart hatte Hr. Dachs übernommen.

Von den zwei Novitäten, die das Burgtheater vorgestern gebracht hat, ist die erste — „Ein Opfer der Patienten“ von Schlesinger — ziemlich günstig, die zweite — „Nur Mutter“, Lustspiel aus dem Französischen — entschieden günstig aufgenommen worden. Gespielt wurde gut. Nächstens mehr darüber.

Heinrich Anschütz ist bedenklich erkrankt. — Vorigen Montag spielte er noch den Todtengräber im „Müller und sein Kind“. Am 29. wußte Hr. Franz als Oddardo für ihn eintreten.

G. — **In der Josefstadt** hat neuestens wieder einmal Flamm für die Unterhaltung des Publikums gesorgt mit einem Spektakelstücke im echtesten Sinne, das den Titel: „Gamner und Gaukler“ führt. Wie in solchen Fällen meist, enthält der Titel eine Spalte zu wenig, da man eigentlich kein Spektakelstück, sondern nur Stücke von Spektakel vor sich hat. Pulverdampf, Tableaux, Gymnastik u. A. bilden die Hauptsache, die eigentliche Handlung zerbröselt sich in einzelne Brocken. Der Witz war mäßig, die Komplets mittelmäßig, das Hübscheste daran die Storch'sche Musik. Gespielt wurde gut, namentlich von den HH. Weiß, Jungwirth und Herberger. Frl. Brand bestieß nebst einem sonoren Organ hinreichende äußere Vorzüge für eine Vorstadt-Liebhaberin, könnte aber mehr Leben entwickeln. — Unter den Gymnastikern erntete namentlich der „kleine Kautschukmann“ reichen Beifall.

(Eingesendet.) **Konservatorium der Musik.** Vom November anfangend wird im Konservatorium in der Schule des mündlichen Vortrags, welche Prof. J. Weiten leitet, zu den bisher bestehenden zwei Jahrgängen, worin Recitation und Deklamation gelehrt wurde, ein dritter Jahrgang eröffnet, der die Anleitung zum eigentlichen dramatischen Vortrag (mit Ausschluß der Mimik) zum Gegenstande hat. In diesem Unterrichte werden ausnahmsweise auch externe Schülerinnen in beschränkter Zahl zugelassen. Das Nähere ist in der Kanzlei der Gesellschaft der Musikfreunde, Inchlauben Nr. 16 zu erfragen.

Berichtigung: Im „Inhalt“ der vorigen Nr. und auf S. 701, Sp. 2, 3. 8 v. u. lies: Smets statt Knets.

Briefkasten. 31 Oktober — 6 November: L. v. S. hier. Mit Dank benützt. — D. in Pest, ♂ in Berlin. Benützt — H. Th. R. in Berlin, !! in Graz, K. W. in Brünn: Erhalten. Wird briefl. beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 46. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 14. November 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: Ob. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: An der Wien und in der Josefstadt. Kritische Rückschau und statistische Uebersichten. — Christian Gottlob Neefe. — Theater und Musikleben in Brünn. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Novitäten, Debüt, Repertoir). An der Wien („Eine leichte Person"). — Wiener Konzertbericht (Gesellschaftskonzert, Quartett). — Korrespondenz-Nachrichten (Braunschweig, Graz, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

An der Wien und in der Josefstadt.

1862—1863.

Kritische Rückschau.

G. — Es ist nun über ein Jahr her, seitdem die Wiedner Bühne nach mannigfachen Mißgeschicken, die endlich mit einer Monate langen Waffenruhe geendigt hatten, unter einer neuen Direktion, wenigstens der Absicht nach, in eine neue Aera eingeführt wurde. Unsere Leser werden sich erinnern, daß die „Recensionen" an die Direktion des Hrn. Strampfer zum mindesten keine sanguinischen Hoffnungen knüpften. Es liegt nun, nachdem wir mehr als ein Jahr seiner Direktionsführung hinter uns haben, in erster Reihe die Frage nahe, ob Hr. Strampfer sich für seine neue Bühne ein Programm mitgebracht zu haben scheine, und welches?

Von Seite des neuen Direktors war es in seinem Interesse kaum unklug, das Publikum über diese Frage im Unklaren zu lassen. Konnte er doch nicht wissen, ob er nicht aus einem festen Programm, mit dem er etwa, wie seiner Zeit weiland Lehmann, vor sein Publikum hinträte, bald wieder hinausgedrängt werden würde. Nichtsdestoweniger dürfen wir einen ursprünglichen Operationsplan annehmen, der erst im Verlauf des Sommers auch im Prinzip fallen gelassen wurde, nachdem er thatsächlich schon längst aufgegeben war. Wie sich aus dem Personal, welches aus der Pokorny'schen Gesellschaft beibehalten, und den „neuen Kräften", welche diesem Quadre zugeführt wurden, schließen läßt, war es eben so auf die Volkspoße als auf die Pflege des höheren Schauspiels abgesehen. Die Damen Klimetsch, Rudini, Mellin, Gallmeyer und die HH. Swoboda, Röhring deuteten auf die erstere, die Damen Ledner, Steeger und die HH. Hofmann, Lesser, Zimmermann auf das zweite hin. Als Drittes im Bunde lief das Ballet nebenher. Das Repertoir des ersten Monats stand mit dem so arrangirten Personal im Einklang. Auf eine Märchen-Posse in Raimund'schem Styl folgte Brachvogel's Schauspiel „Der Trödler", und dem Zugstück der ersten Wintermonate, Pohl's Posse „Der Goldonkel", ging ein Versuch mit Herfch's „Anna-Liese" voran.

Wäre dieses Programm eingehalten worden, mit Ausnahme des Ballets, das in der Nachbarschaft des Opernhauses schwerlich die Kosten hereinbringen kann, wir dächten, Hr. Strampfer hätte dabei gewiß eben so seine Rechnung finden müssen, als dasselbe die Billigung der Kritik erlangen mußte. Doch die besten Truppen werden nutzlos in's Feld geführt und geopfert, wenn es dem Führer an dem richtigen Blicke für ihre passende Verwendung und für einen zweckentsprechenden Kampfplatz fehlt. Hr. Strampfer zeigte bald, daß er zu diesen Führern gehöre. Das Repertoir sehen wir nur zu bald eines Kompasses ermangeln. Nur der glückliche Zufall zog die Direktion mit dem „Goldonkel" auf einige Wochen aus der Verlegenheit. Kaum hatte dieser seine Zugkraft

verloren, so verschlaug ein halber Monat zwei komische Novitäten, deren jede für einen ganzen Abend berechnet war, nach je einmaliger, eine dritte derselben Gattung nach bloß zweimaliger Aufführung auf Nimmer-Wiedersehen; ja die ersten zwei, die nur ein Zwischenraum von drei Tagen trennt, konnten nicht einmal zu Ende gespielt werden! einiger kleinerer Sachen, denen es nicht besser erging, gar nicht zu gedenken. Solchen Thatsachen gegenüber muß jeder Schluß auf die Urtheilsfähigkeit eines Direktors als ein präsumtionsloser zurückgewiesen werden, und es ist nur natürlich, wenn Hr. Strampfer endlich selbst daran zu zweifeln begann. Denn es tritt uns während der Wintermonate nur noch eine nennenswerthe Neuigkeit: Kaiser's „Der Billetenr und sein Kind“ mit zwölfmaliger, auf einander folgender Aufführung im Dezember entgegen, und das Repertoir tanzt nun bis zu Ostern in kühnen Windungen zwischen Raimund, Nestroy und den ältesten Erzeugnissen der noch lebenden ältesten Wiener Volksdichter hin, wobei jeder Tag einen andern Autor zu Tage fördert, und wobei die Urtheilskraft der Regie nicht leicht eine Schlappe erleiden konnte. Mit Ostern beginnt dann vollends die Saison der Bagatelle, wo, was der eine Abend an's Licht bringt, der nächste wieder verschlingt, und welche nur im Hochsommer durch das Ausstattungsstück „Der Spion von Aspern“ und durch das Gastspiel der Berliner Hofschauspieler Hendrichs und Frl. Bergmann unterbrochen wurde. Das letztere bildete eine erquickende Oase in der ermüdenden Wüste des Unbedeutenden, indem es nebst einigen klassischen Stücken als interessanteste Erscheinung Redwitz' „Zunftmeister von Nürnberg“ brachte.

Mit dieser Bagatellensaison sind wir aber zugleich in das Gewässer gekommen, auf welchem das Schiffleln der gegenwärtigen Direktion dahin treibt. Wir finden darunter plötzlich einige Sächlein, die es während der in Rede stehenden Saison zu einer vergleichsweise außerordentlichen Zahl von Wiederholungen brachten, und noch immer Repertoirstücke sind. „Aballina“ wurde 21, „Wiener G'schichten“ 38, „Die elegante Tini“ 40 Mal gegeben; und doch gehören die „Wiener G'schichten“ zu dem Allerelendesten, was das Repertoir brachte, und von den zwei andern parodistischen Produkten kann nur dem komischen Gegenbild der „Eglantine“ einiger sehr relativer Werth beigemessen werden, der aber noch lange nicht die ungeheuere Beliebtheit erklären würde.

Der Grund für diese liegt vielmehr nicht in irgend einem Vorzuge eines dieser Stücke, sondern in ihrer Trägerin, in der originellen Soubrette des Theaters, welche bald zur alleinigen Stütze des etwaigen Programms emporgehoben, jetzt selbst Programm ist. Frl. Gallmeyer hat für's Erste ein entschiedenes parodistisches Talent und zweitens ist sie vom Wirbel bis zur Sohle die lebendigste Personifikation der derb sensualistischen Genußseligkeit des Wienerthums, die sich hier in dem gefälligen Spiegel des künstlerischen Scheines verklärt, in jeder kühnen Geste, in jedem halbverschluckten Witzwort die theatralische Verwerthung von einem Stücke eigener Geschichte findet, und hier ohne Scheu con amore über sich selbst sich freuen und lachen kann. *) Die Direktion weiß zum Frommen ihrer Kasse nichts Besseres zu thun, als das Eisen zu schmieden, so lang es noch warm ist, eingedenk der alten Verse:

Genieße, was dir Gott beschieden,
Entbehre gern, was du nicht hast.

Was geschehen würde, wenn dieses höchst persönliche Programm dem Wiedner Theater abhanden kommen sollte, darüber nachzudenken, hatte Hr. Strampfer vor nicht langer Zeit bei einem kleinen Vorspiel dieser Eventualität hinreichende Veranlassung. Zu welcher Anschauung er dabei gekommen ist, wissen wir natürlich nicht. Vielleicht würde er es dann mit einem besser überdachten Operationsplan versuchen, — vielleicht auch bald das Schlachtfeld einem Andern überlassen. Das Letztere würden wir für das Wahrscheinlichere halten.

Anders sind die Verhältnisse der Josefstadt. Keiner Gallmeyer bacchantischer Cancan reißt dort das Publikum zu gleich bacchantischem Jubel fort, das Balletkorps stört durch sein harmloses Dasein vielleicht nicht einmal den Direktor in seiner Gemüthsruhe, und das Publikum erzählt sich auf dem Heimwege höchstens, daß der oder der brav gespielt habe, aber niemand besucht diese Bühne irgend einem männlichen oder weiblichen Mitgliede derselben zu Gefallen. Und doch finden wir dort „Die Turner von Wien“

*) Das obige Urtheil möchten wir in dem Sinne unterschreiben, als die Gallmeyer eine Seite des Wiener Lebens, allenfalls im demoralisirend Nestroy'schem Sinne, widerspiegelt; welche Werthschätzung aber eine solche Art „weiblichen Nestroy's“ von den Freunden einer gesunden Volksbühne zu gewärtigen hat, dieses Facit ist wohl nicht schwer zu ermitteln. A. d. R.

mit 37maliger, „12 Uhr“ sogar mit 60maliger Aufführung verzeichnet. Ist dort vielleicht ein neuer Raimund mit einem „Verschwender“ oder wenigstens ein neuer Told mit einem „Zauberschleier“ aufgetaucht? Das ist zwar weniger der Fall, die genannten Stücke können sich auch lange nicht mit dem „Verschwender“ und nicht einmal mit dem unschuldigen „Zauberschleier“ messen, aber sie sind von O. F. Berg, sie sind — vom „Kikeriki“. Der macht gute Witze, daher müssen auch seine Stücke gut sein, meinen die Leute, und gehen, sehen und klatschen. Hr. Berg traktirt zwar auch mit Märchen, aber sie sind sehr prosaischer Natur, ihre Helden sind weder Alpenkönige, noch Feen, sondern Schwindler, Polizisten und Demi-monde. Die Polizisten werden hinausgeworfen, die Schwindler werden eingesteckt, die Demi-monde wird zu Heiligen. Das heißt Volksstück, das zieht. Diese Berg'schen „Volksbilder“ (? drei im Ganzen) abgerechnet, hat Hr. Hoffmann schlechte Geschäfte gemacht. Der Theil des Volksdramas, welcher die Tragik repräsentiren sollte, war bis auf ganz wenige Ausnahmen nicht viel glücklicher gewählt, als im verflossenen Jahre. Nur war an die Stelle der hautschaudernden Draskik die Ledernheit getreten.

Das Josefstädter Personal blieb unverändert bis auf Tomaselli, welcher mit Tode abging und durch Hrn. Herburger ersetzt wurde, und die Liebhaberin, in welchem Fache mehrere Versuche gemacht wurden, das abgegangene Frl. Schmitz zu ersetzen.

Statistische Uebersicht.

I. An der Wien.

Vom 13. September 1862, an welchem Tage das Theater unter Hrn. Strampfer's Direktion eröffnet wurde, bis zum 30. September 1863 fanden 354 Vorstellungen statt. 18 Mal war die Bühne wegen Normatags, 3 Mal wegen Vorbereitungen geschlossen, an 8 Abenden waren Maskenbälle. Gegeben wurden im Ganzen 112 Stücke, wovon aber bloß 61 den Abend ausfüllten.

Die aufgeführten Stücke theilen sich in folgende Klassen:

	neue	alte.
Große Possen und Charakterbilder:	20	25
Große Lustspiele	4	2
„ Schau- und Trauerspiele .	3	6
Kleine Possen und Charakterbilder	18	12
„ Lust- und Schauspiele . .	3	5
Operetten und Singspiele . . .	3	neue 2 alte.
Intermezzi	6	
Ballete	3	
	60	neue 52 alte.

Neue Stücke. Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllen: „Der Goldonkel“ (34 Mal) — „Der Spion von Aspern“ (28 Mal) — „Abällina oder ein Schwager für Alles“ (21 Mal) — „Die Sternenjungfrau“ (16 Mal) — „Stein und Stahl“ (11 Mal) — „Aurora's Geheimniß“ — „Ehret die Frauen“ — „Twardowski, der polnische Faust“ (je 7 Mal) — „Englische Industrie und österreichisches Herz“ — „Der Tugendpreis“ (je 4 Mal) — „Mit dem Feuer spielen“ — „Unruhige Zeiten“ — „Ueber Land und Meer“ — „Etwas für alle Jahreszeiten“ (je 3 Mal) — „Die Heirath im Vergleichsverfahren“ — „Eine geschlossene Gesellschaft“ — „Cora“ — „Die Schwaben in Wien“ (je 2 Mal) — „Giftnigl“ — „Bruder Liederlich“ (je 1 Mal).

Lustspiele, welche den Abend ausfüllen: „Der Billeteur und sein Kind“ (13 Mal) — „Künstler oder Millionär?“ (4 Mal) — „Ein großer Redner“ (2 Mal) — „Eine gezogene Kanone“ (1 Mal).

Schauspiele, welche den Abend ausfüllen: „Ein geadelter Kaufmann“ (3 Mal) — „Der Trödler“ — „Der Zunftmeister von Nürnberg“ (je 2 Mal).

Possen und Charakterbilder, welche den Abend nicht ausfüllen: „Die elegante Tini (40 Mal) „Wiener G'schichten“ (38 Mal) *) — „Hutschenreiter, Sohn und Comp.“ (14 Mal) — „Fäustling und Margarethe“ (11 Mal) — „Babuschka“ (8 Mal) — „Eine barmherzige Schwester“ (6 Mal) — „Der Blitzableiter in der Silvesternacht“ — „Er lacht nicht“ — „Der Fuchs in der Falle“ — „Das Schwert des Damokles“ — „Seine Lieblspreise“ (je 4 Mal) — „Ein Faschingssouper“ — „Krawutschke der Menschenkenner“ (je 3 Mal) — „Nur nicht reden“ — „Herkules als Schutzmann“ — „Der Bauernprozeß“ — „Haß und Liebe“ (je 2 Mal) — „Die Freier“ (1 Mal).

Lust- und Schauspiele, welche den Abend nicht ausfüllen: „Eine freudige Ueberraschung“ (8 Mal) — „Der schüchterne Josef“ (3 Mal) — „Frei heraus!“ (1 Mal).

Operetten und Singspiele: „Das Wunder-

*) Füllte in den ersten zwei Vorstellungen den ganzen Abend aus.

wasser' (6 Mal) — ‚Schwarz auf Roth' — ‚Schwager Keck' (je 1 Mal).

Intermezzi: ‚Eine aus der Tabaktrafik' — ‚Ein fescher Kommis' (je 10 Mal) — ‚Die Köchin als Künstlerin' (9 Mal) — ‚Das Stubenmädchen vom Hotel Fuchs' (4 Mal) — ‚Robert der Teufel' — ‚Löschmannschaft' (je 1 Mal).

Ballete: Tanzdivertissement (36 Mal) — ‚Zephyr und Flora' (19 Mal) — ‚Ceres und die Najaden' (18 Mal).

Aeltere Stücke. Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllen: ‚Therese Krones' (10 Mal) — ‚Der Zauberschleier' (8 Mal) — ‚Des Teufels Brautfahrt' (5 Mal) — ‚Der Verschwender' — ‚Ein Wiener Freiwilliger' — ‚Judas im Frack' (je 4 Mal) — ‚Der Bauer als Millionär' (3 Mal) — ‚Die Hammerschmiedin aus Steiermark' — ‚Elias Regenwurm' — ‚Die Teufelsmühle am Wiener Berge' — ‚Das erste Kind' — ‚Das Mädchen von der Spule' — ‚Die Mehlmesserpepi' — ‚Die Studenten von Rummelstadt' — ‚Jäger und Zouave' (je 2 Mal) — ‚Unter der Erde' — ‚Der Alpenkönig und der Menschenfeind' — ‚Ein grober Freund' — ‚Eine Judenfamilie' — ‚Lumpazivagabundus' — ‚Der Waldteufel' — ‚Der Diamant des Geisterkönigs' — ‚Eulenspiegel' — ‚Der politische Schuster' — ‚Die schlimme Liesel' (je 1 Mal).

Lustspiele, welche den Abend ausfüllen: ‚Die Anna Liese' — ‚Christoph und Renata' (je 1 Mal).

Trauer- und Schauspiele, welche den Abend ausfüllen: ‚Götz von Berlichingen' — ‚Wilhelm Tell' (je 2 Mal) — ‚Der Müller und sein Kind' — ‚Deborah' — ‚Die Schule des Lebens' — ‚Der Sohn der Wildniß' (je 1 Mal).

Possen und Charakterbilder, welche den Abend nicht ausfüllen: ‚Ein Abenteuer in der Waldmühle' (7 Mal) — ‚Der Zigeuner' (6 Mal) — ‚Ein Trottel' — ‚Der Feuerlod' — ‚Der Tritschtratsch' (je 4 Mal) — ‚Die schlimmen Buben' — ‚Ein Schnitzel mit Hindernissen' (je 3 Mal) — ‚Ahn'l und Enn'i' 2 Mal) — ‚Dumm und gelehrt' — ‚Ein großes Kind' — ‚Bei Wasser und Brod' — ‚Die falsche Primadonna' (je 1 Mal).

Lust- und Schauspiele, welche den Abend nicht ausfüllen: ‚Ohne Heirath' (7 Mal) — ‚Tantchen Unverzagt' (2 Mal) — ‚Die Gefangenen der Czaarin' — ‚Aus der komischen Oper' — ‚Ein Wollgeschäft' (je 1 Mal).

Operetten und Singspiele: ‚Liebchen am Dach' (3 Mal) — ‚Das Versprechen hinterm Herd' (2 Mal).

Festvorstellung: 1.

Wohlthätigkeits-Vorstellungen: 2 zum Besten des Pallfy-Fonds, 1 zum Besten des Spitals für skrophulöse Kinder in Penzing.

Mitglieder beider Hoftheater betheiligten sich an 1, bloß des Burgtheaters an 2 Vorstellungen, Frl. Janaufchek an 1.

Musikaufführungen von Richard Wagner: 2.

Gäste: Die Damen: Bergmann und Tänzerin Sallaba, die HH. Hendrichs, Sieber, Stelzer und ‚Magier' Eberstein.

II. Josefstädter- und Thaliatheater.

Vom 1. Oktober 1862 bis Ende September 1863 fanden in der Josefstadt 263, im Thaliatheater 125, also zusammen 388 Vorstellungen statt. Aufgeführt wurden in beiden Theatern im Ganzen 59 Stücke, darunter 17, welche nicht die ganze Vorstellung ausfüllten. Ausschließlich in der Josefstadt kamen 30, im Thaliatheater 18, sowohl hier als dort 11 Stücke zur Aufführung. Außerdem fanden in der Josefstadt eine böhmische Vorstellung und 3 Produktionen des ‚Prestigiateurs' Befedniach statt.

In der Josefstadt wurden aufgeführt:

Neue Stücke. Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllen: *‚12 Uhr' (51 Mal) — *‚Die Turner von Wien' (36 Mal) — ‚Mitternacht' (18 Mal) — ‚Der Leyrer-Jörgel' (14 Mal) — ‚Das Märchen vom Schneeberg' (13 Mal) — ‚Luzifer auf der Oberwelt' (10 Mal) — *‚Novara' (7 Mal) — *‚Der Traum des alten Komödianten' (5 Mal) — ‚Die Diebsfänger' (4 Mal) — ‚Der Teufel des Goldes' (3 Mal) — ‚Der Bräutigam in Hemdärmeln' (1 Mal).

Kinderkomödien: ‚Sneewittchen und die Zwerge' (19 Mal) — ‚Der verzauberte Baum' (12 Mal) — ‚Die Waldmännchen' (6 Mal).

Tanzdivertissement: 1.

Ballete: ‚Die Müller' (9 Mal) — ‚Luzifer und der grüne Teufel' (2 Mal) — ‚Die kleine Diebin' (1 Mal).

Aeltere Stücke. Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllen: ‚Fesche Geister von anno Dazumal' (9 Mal) — ‚Der Bauer als Millionär' (5 Mal) — ‚Der fidele Christel' — ‚Der Verschwender' (je 4 Mal) — *‚Lumpazivagabundus' — ‚Doktor Faust's Hauskäppchen' — ‚Die falsche Pri

madonna* — „Der Talisman* (je 2 Mal) — „Hutmacher und Strumpfwicker* — „Stadt und Land* — *„Unsere Lehrbuben* (je 1 Mal).

Schau- und Trauerspiele, welche den Abend ausfüllen: „Die Herzogin von Praslin* (6 Mal) — *„Der Müller und sein Kind* — „Der Graf von Monte Christo* (je 3 Mal) — „Die beiden Grafel* — „Die Räuber* (je 2 Mal) — „Der Glöckner von Notre Dame* — „Die Teufelsmühle am Wiener Berge* — *„Agnes Bernauer* — „Griseldis* — *„Deborah* (je 1 Mal).

Possen und Schwänke, die den Abend nicht ausfüllen: „Er hat seine Handschuhe vergessen* (5 Mal) — „27 Mädchen in Unsform* (2 Mal) — „Die letzte Fahrt* — *„Der Zweikampf im Schubladkasten* (je 1 Mal).

Lust- und Schauspiele, welche den Abend nicht ausfüllen: *„Gebissen* (4 Mal) — „Die Eifersüchtigen und das Extrazimmer* — „Ein verbrannter Brief* (je 3 Mal) — „Was sich der Wald erzählt* — „Dr. Othello* (je 2 Mal).

Operetten: „Romeo und Julie* (1 Mal).

Böhmische Vorstellung: „Duch času* (1 Mal).

Im Thaliatheater wurden aufgeführt:

Neue Stücke. „Wien bei Nacht* (29 Mal) — „Die Armen und Elenden* (15 Mal) — *„Novara* (11 Mal) — *„12 Uhr* (9 Mal) — „Der Frosch im Stadtpark zu Kwang-Kiang-Fui* — „Vagabund und Banquier* (je 6 Mal) — „Krieger und Künstler* (4 Mal) — *„Der Bräutigam in Hemdärmeln* (3 Mal) — *„Die Turner von Wien* (2 Mal) — „Er will nicht sterben* (1 Mal).

Alte Stücke. „Maledetto* (10 Mal) — *„Der Müller und sein Kind* — *„Der Zweikampf im Schubladkasten* — *„Unsere Lehrbuben* — „Anna die schöne Kellnerin* — „Zwei Mann von Heß* (je 3 Mal) — *„Lumpazivagabundus* — „Staberl juniors Reiseabenteuer* — „Die Räuber auf Maria Kulm* — *„Gebissen* — „Die Geschichte vom Rosenjulerl* (je 2 Mal) — „Einen Jux will er sich machen* — *„Agnes Bernauer* — „Die Drachenhöhle bei Röthelstein* — *„Deborah* — „Die Kreuzfahrer* — „Der Fackeljunge von Cremona* — „Fürst Blaubart* (je 1 Mal).

Tanzdivertissement: 1.

*) Die mit * bezeichneten Stücke wurden auf beiden Bühnen aufgeführt.

Christian Gottlob Neefe.

Eine Skizze von **Ludwig Nohl**.

Dieser Mann, der auf die Entwicklung Beethoven's als Lehrer den ersten und einzigen Einfluß von entschiedener Bedeutung gehabt hat, ist gleichwohl nur von Wenigen nach Verdienst gekannt. Versuchen wir deßhalb, einige Nachrichten über ihn zu geben.

Neefe, der 1748 (am 5. Februar) zu Chemnitz im sächsischen Erzgebirge geboren war, hat im Jahre 1782 seine bisherigen Lebensschicksale selbst aufgezeichnet und diesen wenigen Notizen, die nach seinem Tode von der „Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung* (1799, Nr. 16 und 17) abgedruckt wurden, hat die hinterbliebene Witwe in Nr. 23 desselben Blattes das Fehlende in kurzer, ansprechender Schilderung hinzugefügt. Diese Nachrichten ergänzen sich aus den gleichzeitigen Theaterkalendern und sonstigen Berichten über Musik und Theater, namentlich aus Cramer's „Magazin der Musik* und der Speyer'schen „Musikalischen Korrespondenz*, für welche Blätter Neefe selbst schriftstellerisch thätig war. Er war seinerzeit ein gesuchter Referent über musikalische Dinge, weil er bei eingehendsten praktischen Kenntnissen seiner Kunst zugleich das besaß, was damals unter den Musikern selten genug war, allgemeine geistige Bildung und eine solche Entwicklung des moralischen Gefühles, daß er es vermochte, vollkommen gerecht über die verschiedensten Bestrebungen der Musik zu urtheilen. Aus diesen Gründen bezeichnet Gerber in seinem „Lexikon der Tonkünstler* Neefe's Arbeiten sogar als Muster musikalischer Kritiken und Berichte.

Neefe war ein kleiner bucklichter Mann — er hatte in seinem 15. Lebensjahre eine Verkrümmung des Rückgrats bekommen — mit einem nicht eigentlich bedeutenden, aber soweit man es aus der Silhouette im Theaterkalender von 1778 beurtheilen kann, angenehmen Gesicht. Er war der Sohn eines armen Schneiders und sollte anfangs das väterliche Handwerk fortsetzen. Ihn drängte aber ein Trieb nach höherer geistiger Ausbildung auf die Universität, die er, mit einem kleinen Stipendium seines Stadtmagistrates versehen, denn auch bald bezog und zwar um Jurisprudenz zu studiren. Bald aber fesselte ihn das rege geistige Leben, welches damals Leipzig auszeichnete, der Verkehr mit Männern wie Weiße, Gellert und vor Allem der lebendige Betrieb, der durch den Theaterunternehmer Koch und seinen Singspielkomponisten Johann Adam Hiller in die dramatische Musik gekommen war, so sehr, daß er

beschloß, sich ganz der Kunst und zwar speziell der Musik zu widmen. Er machte also, um doch nicht das Geld des ehrsamen Stiftendiengebers umsonst verbraucht zu haben, zunächst eine Art von akademischem Examen und ging dann ganz zu J. A. Hiller in die Schule.

Auch Hiller war von Seiten der Musikliebhaberei in die Kunst hineingekommen und sogar bald, er wußte fast selbst nicht wie, der Begründer des neueren deutschen Singspiels geworden. Die hieher gehörigen Nachrichten hat Hr. M. Schletterer in seinem inhaltreichen Buch: „Das deutsche Singspiel (Schlosser, Augsburg, 1863) auf Seite 136 ff. ganz vortrefflich zusammengestellt. Reese, der übrigens ebenfalls schon von Jugend auf lebhaft die Musik betrieben, auch mehrfach in der Komposition sich versucht und stets Unterricht gegeben hatte, schloß sich nun mit Leib und Seele den neuen Bestrebungen an, die zum Ziele hatten, eine eigene deutsche dramatische Musik zu schaffen. Er arbeitete zunächst mit an Hiller's „Wöchentlichen Nachrichten“ und sogar an seinen Operetten und scheint in jeder Weise mit seinem verehrten Freund und Lehrer harmonirt zu haben. Beide waren von Natur so recht gründliche Hypochonder, theils aus angeborner Kränklichkeit und Schwächlichkeit des Körpers, theils durch eine Anlage ihres Gemüthes, die sie eben veranlaßte, tiefer und ernster alle Dinge des Lebens zu betrachten, alles inniger in ihr Gefühl aufzunehmen, ohne daß sie Geistesskraft genug besaßen, sich über diese Empfindungen hinaus zu einer heileren Lebensanschauung aufzuschwingen. Theils der warme und echte Pietismus ihrer Kirche, der seit den Zeiten Spener's noch in allen tieferen und reineren protestantischen Gemüthern wirkte, theils die allgemein herrschende Sentimentalität und Gefühlsüberschwenglichkeit hatte auch diesen Männern, die von Herzen rein und edel, ja schwärmerisch waren, ihre geistige Richtung gegeben. Daher kommt es, daß alle ihre Melodien, die sie ungezwungen leicht und zu Hunderten erfanden, etwas natürlich Inniges und anmuthig Natürliches haben, wie es nur aus dem lebendig und innig fühlenden Herzen, aus warmem Gemüthe quillt, und das sie sowohl vor den gleichzeitigen süddeutschen Komponisten, als vor den norddeutschen Genossen aus der Bach'schen Schule, die, wie ein Berichterstatter jener Zeit sagt, „ihren Gebilden zu sehr das Fleisch von den Knochen abschabten“, vortheilhaft auszeichnet.

Reese versuchte sich nun auch bald in eigener Komposition von Singspielen und, nachdem er einstweilen ein Jahr die Stelle seines kränklichen Freundes Hiller bei der Seyler'schen Truppe versehen hatte, ging er mit dieser nach Frankfurt am Main und in die Städte des Niederrheins. Bei dieser Thätigkeit gewann er sich sowohl als Tonsetzer wie als Kapellmeister bald einen gewissen Namen. Als nun der alte Kurfürst von Köln, Max Friedrich, weil es doch zu unbequem war, Jahr aus Jahr ein den Winter über zu seiner „Hofschauspielergesellschaft“ nach Münster zu reisen, sich entschloß, die Gesellschaft des Schauspieldichters Großmann, der schon seit Jahren in Köln und Bonn gespielt hatte, zu seiner „Hofschauspielergesellschaft“ in Bonn zu ernennen, berief der unternehmende Impresario unseren Reese im Oktober 1779 als Musikdirektor nach Bonn. Von dieser Zeit an blieb Reese, einzelne Reisen ausgenommen, die er eben mit der Großmann'schen Truppe nach Frankfurt, Pyrmont, Münster ꝛc. machte, bis kurz vor seinem Tode (1798) in der kurfürstlichen Residenz.

Reese war ein guter Klavier- und Orgelspieler. Darum gab ihm der Kurfürst, der die Musik selbst sehr liebte, auf Anrathen des allmächtigen Ministers von Belderbusch, der sehr musikalisch und damals sogar Direktor des ganzen Theaterwesens war, bereits nach einem Jahre die Anwartschaft auf die Stelle des derzeitigen Hoforganisten van der Eeden, des ersten Lehrers von Beethoven. Als nun durch den Tod Eeden's (1782) die Stelle frei wurde, erhielt sie Reese, obgleich er Protestant war, und damit zugleich auch den Unterricht des genialen Knaben, dessen Talente ihm nicht entgangen waren. Wie nun dieser Unterricht im Einzelnen und im Ganzen auf Beethoven gewirkt hat, wird eine Biographie des Meisters auseinanderzusetzen haben, und es ist merkwürdig genug, daß die bisherigen Biographen so wenig Notiz von Reese genommen haben. Sie ließen sich eben von der Bemerkung Wegeler's („Biographische Notizen“, S. 11), daß „Reese wenig Einfluß auf Beethoven gehabt und dieser sogar selbst über Reese's zu harte Kritik seiner ersten Versuche in der Komposition geklagt habe“, — völlig täuschen, da sie doch, abgesehen von der Betrachtung der Jugendkompositionen Beethoven's, die unstreitig Reese's helfenden und fördernden Unterricht zeigen, bloß des Meisters eigene Worte, die in der „Berlinischen Musikalischen Zeitung“ von 1793 stehen, zu lesen brauchten, um vom Gegentheil überzeugt zu sein. Beethoven schrieb bei seinem Abschiede von Bonn (Herbst 1792) an seinen ehemaligen Lehrer und damaligen Freund, dessen Kollege als Hoforganist er sogar bereits 1786

geworden war, die Worte: „Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran, das wird Sie um so mehr freuen, da Sie überzeugt sein können“ u. s. w. — Beethoven's Klagen gegen Wegeler erklären sich aber aus dem Umstande, daß es Reese, dem überhaupt die Kunst ein heiliges Ding war, mit dem Unterricht des Knaben Ernst nahm und sich fern hielt von all den Lobhudeleien, womit die unverständige Umgebung und vielleicht auch die bisherigen Lehrer der Entwicklung desselben nur geschadet halten. Auch mag die Neigung zum Sarkasmus, welcher sich Reese als ihm von Jugend an eigen, selbst anklagt, dem Knaben um so weniger geschmeckt haben, als er ein lebhaftes Selbstgefühl besaß und jeden Angriff auf seine persönliche Würde ungleich störender empfand, als gewöhnliche Naturen.

Dreierlei aber ist das entschiedene Verdienst Reese's: einmal, daß er Beethoven früh zu Seb. Bach führte — wir erfahren das aus dem Berichte, den Reese 1783 selbst über die Kur-kölnische Hofkapelle gab (Cramer's „Magazin der Musik“, 1. Jahrg. I. S. 377 ff.) — und ihm so einen Born innersten und reichsten Gemüthslebens erschloß, der ihm in seiner rheinisch-katholischen Heimath nicht fließen konnte; sodann daß er ihm im Gegensatz zu den zopfigen Bestrebungen so mancher norddeutschen Komponisten, die eben von der alten Bach'schen Schule nichts als Mantel und Zopf, das Nänspern und Spucken behalten hatten, mitten hinein führte in die natürlich einfache Sprache der Empfindung, die gerade die Singspielkomponisten in die deutsche Musik gebracht hatten, sowie zu den Werken der süddeutschen Komponisten, zu Haydn und Mozart; endlich, daß er in dem Knaben, der aus trüben, mangelhaft gebildeten Musikantenverhältnissen herstammte, den Sinn erweckte für alles Edle und Schöne, für die feineren Stimmungen des menschlichen Herzens, für die höheren Regungen des Geistes. In dieser Hinsicht gebührt neben der Familie von Breuning unserm Reese der erste Platz in der Einwirkung auf Beethoven, Reese selbst war ein großer Verehrer der eben erwachenden Bestrebungen in der deutschen Literatur. Er kannte Weiße und Gellert u. A. persönlich und liebte vor Allem Klopstock, von dem er mancherlei komponirt hat. Er hatte durch diese Theilnahme an den schönsten Schöpfungen der Zeit — selbst Lessing's, Goethe's, Schiller's Werke wurden in Bonn aufgeführt — seinen Sinn so sehr veredelt, daß er überall, wo man von ihm liest, als der Mann mit „dem liebenswürdigen Herzen, dem reinen Sinn, dem feinen Geschmack, dem offenherzigen, menschenfreundlichen, redlichen Wesen“ bezeichnet und überall verehrt wird.

Die nähere Ausführung und Begründung dieser Angaben gehört natürlich nur in eine Biographie Beethoven's. Es bleibt uns hier nur übrig, die späteren Lebensumstände und das Schaffen Reese's mit einigen Worten zu berühren.

Als Kurfürst Max Friedrich im Frühjahr 1784 gestorben war, löste sich die „Hofschauspielergesellschaft“ auf, weil mit dem neuen Herrscher, Max Franz von Oesterreich, kein Kontrakt zu Stande kam. Großmann verließ Bonn bald, Reese aber blieb in seiner Organistenstelle. Bei der neuen Gesellschaft, „der böhmischen“, die für den nächsten Karneval engagirt wurde, hatte er übrigens, wie es scheint, nichts zu thun. Erst 1789 kam wieder ein Hoftheater zu Stande, und auch Reese, dessen Frau ebenfalls Schauspielerin und Sängerin war, wirkte wieder mit, theils als Musikdirektor, theils als Regisseur. Seiner Feder verdanken wir auch die jährlichen Berichte über Bonn'sche Theater- und Musikverhältnisse, die in den gleichzeitigen Blättern stehen, und daraus erfahren wir, daß dieskmal das Repertorium, das schon bei der böhmischen Gesellschaft ein vortreffliches war, sowohl in der Oper als im Schauspiel den besten Bühnen Deutschlands nichts nachgab, vielmehr das Neueste von Goethe, Schiller, Mozart, Dittersdorf, Gretry u. s. w. brachte. Daneben liefen denn auch nach wie vor die Singspiele Reese's her, von dessen Kompositionen jeder das Verzeichniß bei Gruber finden kann. Als nun aber Max Franz den französischen Truppen weichen mußte, löste sich auch die Hofschauspielergesellschaft wieder auf, und Reese mußte abermals zum Unterricht greifen. Denn sein Gehalt als Organist, als welcher er auf des Kurfürsten ausdrücklichen Befehl in Bonn bleiben mußte, reichte nicht aus ihn zu ernähren, ja er hörte bald ganz auf. Jetzt machten die Franzosen den kränklichen Mann gar zum Munzipalbeamten und zahlten ihm monatlich 200 Livres in — Papier. Dafür hatte er sich denn aber den ganzen Tag abzuarbeiten. Um also dieser Mühen los zu werden, ließ er sich lieber zu einem Registrator machen. Als solcher hatte er wenigstens einen ordentlichen Gehalt. Bald aber wurde die ganze Administration abgesetzt, und weil nun doch keine Aussicht vorhanden war, daß

Max Franz nach Bonn zurückkehre, so nahm Reefe 1796 eine Stelle als Musikdirektor der Boſſancz'ſchen Truppe in Leipzig an. Nun war er glücklich wieder in ſeinen Heimathlanden, hoffte auch, da Max Franz damals zufällig dort anweſend war, ſein rückſtändiges Organiſtenhonorar ausgezahlt zu bekommen, erhielt aber ſtatt deſſen nichts als — einen förmlichen Abſchied!

Bald darauf ging Reefe nach Deſſau und lebte dort noch einige Jahre zufrieden und vergnügt in fortwährender Thätigkeit. Dann machte am 26. Januar 1796 ein ſanfter Tod dem Leben des liebenswürdigen fleißigen Mannes, noch ehe er 50 Jahre alt war, ein Ende.

Von ſeinen Werken iſt das Meiſte gedruckt worden. Es befindet ſich zum größten Theile auf der Berliner Bibliothek. Seine Singſpiele, beſonders „Adelheid von Veltheim", ſowie ſeine Lieder waren ihrer Zeit ſehr geſucht. Reefe gehörte unter die „beliebteren" Komponiſten. Und mit Recht; denn ſeine Melodien, die er ſelbſt die Produkte „gefühlvoller Stunden" nennt und die ihm in merkwürdigem Reichthum zufloßen, haben ſämmtlich etwas Anmuthiges, Natürliches, Inniges, Klangvolles und erfreuen Herz und Ohr, wenn auch ohne in tieferer Weiſe zu ergreifen. Daß dies Andere mehr vermochten, überhaupt daß die Muſik höhere Ziele, tiefere Aufgaben habe, als er auszuführen vermochte, blieb ſeinem Verſtande, ſeiner Beſcheidenheit nicht verborgen. Es konnte zu jener Zeit keinen größeren Verehrer Mozart's geben als Reefe war. Unzählige Melodien Mozart's, beſonders die der „Zauberflöte", hat Reefe variirt oder arrangirt für allerhand Inſtrumente. Eben ſo ahnte er in tiefer Seele die Größe ſeines Schülers und zollte ihm, trotz all' des widerſpenſtigen, unliebſamen Benehmens, das der eigenartige Jüngling hatte, im innerſten Herzen wahrhafte Verehrung. Allein auch er, auch Reefe hat ſeine eigenen ſelbſtändigen Verdienſte, wenn ſie gleich eigentlich nur kunſtgeſchichtliche ſind. Er ſtand durchaus auf Seiten der Fortſchrittspartei und half, wie kaum einer ſeiner Zeitgenoſſen mit dem liebenswürdigſten Eifer, mit wahrer Schwärmerei ſeine hochgeliebte Kunſt von dem Zopf befreien, der ihr beſonders im Norden noch anhing. Er war Zeitlebens redlich bemüht, die Muſik zur unbefangenen natürlichen Sprache des Herzens zu machen, alſo in ſeiner Art die höchſten Ziele ſeiner Kunſt zu erreichen. Und dies allein wäre Anlaß genug, daß ihm ein Denkſtein geſetzt werde, ſelbſt wenn ſein Name nicht für alle Zeiten an den Namen Beethoven's gefeſſelt bliebe, weil er es war, der den Stürmer und Dränger, bei dem der Inhalt tauſendmal über das Gefäß hinausquoll, zuerſt mit Einſicht und Energie darauf hinwies, daß alle Kunſt weſentlich ſchön ſein muß, daß nicht der Inhalt, ſondern die Form, die Ausdrucksweiſe es iſt, welche die Produkte der Kunſt von den übrigen Lebensäußerungen der Menſchheit unterſcheidet. Und daß er dies mit Erfolg that, beweiſen die drei Jugendſonaten Beethoven's, die auf Reefe's Anlaß bereits 1783 bei Boßler in Speyer herausgegeben wurden. Darum, Ehre dem Andenken des kleinen bucklichten, liebenswürdigen, trefflichen Muſikanten!

Theater- und Muſikleben in Brünn.

Von **W. Karl.**

Operette von Kleer. — „Flotte Burſche". — Piccaneſer. — Gäſte. — „Ein Schwiegerſohn unter Aufſicht". — Muſikverein.

Es war vorauszuſehen, daß die Erfolge der Offenbach'ſchen Operetten auf die öſterreichiſche „Muſikinduſtrie" nicht ohne Einfluß bleiben würden; denn bald taucht hier oder dort ein Komponiſt auf, der ſich in dieſen modernen muſikaliſchen Fabrikaten verſucht. Beſonders ſind es die Kapellmeiſter, welche der wohlfeilen Lockung nicht widerſtehen können, auch als Komponiſten zu glänzen, und es dürfte noch dahin kommen, daß die Provinztheater-Direktoren beim Engagement eines Kapellmeiſters ſtets Nachſuche halten werden, ob in deſſen Mappe nicht einige Operetten vorzufinden ſind.

Halten Sie dieſen Eingang nicht für überflüſſig; denn nach dieſen Prämiſſen kommt gleich der Schluß: auch in Brünn haben wir einen Operettenkomponiſten und zwar den Theaterkapellmeiſter Hrn. Kleer. „Des Förſters Lieblingsſpiel" war die Novität betitelt, welche dem an die mitunter reizenden melodiöſen Kleinigkeiten Offenbach's verwöhnten Publikum vorgeſpielt wurde. Es kann mir nicht einfallen beide Komponiſten in eine Parallele zu ſetzen oder Vergleiche anzuſtellen, bei welchen jede Kritik aufhört; es möge nur die Kompoſitionsweiſe des Kapellmeiſters erörtert werden, die gewiſſermaßen die ſogenannte „Kapellmeiſtermuſik" charakteriſirt. — Das Sujet zur Operette iſt nach Görner's bekanntem Schwanke „Schwarzer Peter" bearbeitet und unterſcheidet ſich nur dadurch, daß der Schwank bei friſchem Spiele einem anſpruchsloſen Publikum Lachen abgewinnen kann, während die Operette durch die

Verschleppung der ohnehin magern Grundidee langweilt. Hrn. Kleer's Komposition zeigt vor Allem, daß seine musikalische Erfindungsgabe nur eine sehr geringe ist, die Melodie ersteint durch langathmige Perioden unklar und der Rhythmus zu schwerfällig. Man glaubt bei Anhören dieser Musik, es handle sich um etwas Außergewöhnliches und der Komponist habe einen Stoff vor sich gehabt, wo es sich, wie in der modernen großen Oper, um die musikalische Illustrirung großartiger Begebenheiten handelt. Dieser letztere Umstand tritt bei allen derartigen Kompositionen von Kapellmeistern, besonders auch bei den Werken Suppé's, störend hervor, die Herren können nicht einfach, charakteristisch schreiben, immer spukt ihnen die große Oper im Kopfe. In der Instrumentation wird dies noch offenbarer. Hr. Kleer führt, nebst vier Hörnern und zwei Trompeten auch noch das schwere Geschütz; drei Trombonen, mit fürchterlichem Spektakel ins Treffen und dies alles wegen einer einfachen Förstergeschichte und des geistreichen Spieles „Schwarzer Peter". Die Anlage der Operette ist somit verfehlt; doch kann dem Komponisten Geschick in Behandlnng des Orchesters nicht abgesprochen werden. Einzelne Nummern, so der Chor, das Ensemble beim Spiele, sind recht vollklingend instrumentirt; wenn man auch nicht von Originalität sprechen kann. Die Besetzung der Operette mit den Opernmitgliedern war ein unglücklicher Gedanke des Kapellmeisters. Die Primadonna Frl. Bork, welche an permanenter Sentimentalität leidet, sollte eine derbe Försterstbraut spielen und singen und der lyrische Tenor, Hr. Patzelt, eine blasse Mondscheingestalt, den Forstgehilfen. Die Darsteller machten den Eindruck, als wenn sie ihre Kleider verkehrt angezogen hätten und so konnte die Operette auch aus diesem Grunde nicht ansprechen.

Suppé's „Flotte Bursche", als Novität aufgeführt, erschienen kurze Zeit nacheinander sechsmal auf der Bühne. Diese Operette macht hier mehr Glück als sie ihres musikalischen Werthes wegen verdient, obgleich wir Suppé's Instrumentationstalent stets anerkannten. Weniger als in seinem „Pensionat" und „Zehn Mädchen und kein Mann" hat sich Suppé von seiner figen Idee, „großartig" zu erscheinen, leiten lassen, obwohl damit nicht gesagt sein will, daß des unnöthigen Lärmens in den „Flotten Burschen" nicht genug wäre. Melodienführung und Rhythmus erscheinen auch frischer, leider ist aber Suppé mit seinen $^3/_4$- und $^3/_8$-Takten in die schablonenartige Kouplettschreiberei hineingekommen, was besonders beim Entréelied Fleck's zu bemerken ist. Um „Anleihen" bei verschiedenen gut akkreditirten musikalischen Firmen ist Suppé wie diese ganze Komponistengattung nicht verlegen und es finden sich diesmal „Gedanken", die gar zu sehr an Offenbach erinnern. — Uebrigens wirkte das Zusammenhäufen von allem möglichen Operettenschwindel und den politischen Anspielungen, welche mitunter bei den Haaren herbeigezogen sind, bei den späteren Vorstellungen schon abstoßend. —. Die Hauptpartien waren hier in den besten Händen. Besonders gab Hr. Gutenthal den Fleck mit Humor und wirkte in der englischen Scene durch seine bizarre Erscheinung sehr ergötzlich. Nächst ihm spielte Hr. Wilke den Harpagon wirksam und lieferte eine originelle Karrikatur. Fr. Patzelt und Frl. Perechon sangen ihre sentimentalen Stellen mit richtigem Ausdruck. Den Studenten fehlte aber alles Leben, es waren schläfrige Jungens, denen man solche Streiche, wie sie verübt werden, nicht zutraute.

Die Oper hat durch das Ableben des beliebten Tenoristen Hrn. Piccaneser einen in dieser Saison kaum zu ersetzenden Verlust erlitten. Der Sänger, ein junger kräftiger Mann, hat noch die Titelrolle in der zu seinem Benefice aufgeführten Gounod'schen Oper „Faust" gesungen und war wenige Tage darauf den Folgen des Typhus erlegen. Die allgemeine Theilnahme zeigte sich nicht nur bei seinem Leichenbegängnisse, welchem Tausende folgten, sondern auch bei den eingeleiteten Sammlungen für seine Witwe und Kinder. Die Verzeichnisse in dem hier erscheinenden politischen Journale „Mährischer Korrespondent", welches sich dieser Angelegenheit besonders angenommen hatte, weisen schon mehr als Tausend Guiden nach.

Bereits haben sich zwei Sänger um den erledigten Posten eines Heldentenors beworben, von denen der eine nach erfolglosem Auftreten bereits wieder abgereist ist. Hr. Geras vom Stadttheater zu Stettin hat erst einmal und zwar als Raoul in den „Hugenotten" debütirt. In dieser Partie erschien jedoch sein Organ so verschleiert, daß seine weiteren Erfolge zweifelhaft sind. Die Gesangsweise und Darstellung ist verständig, und wäre für unsere Verhältnisse entsprechend. Diese Opernvorstellung hat unsere Misère nur zu offenkundig gezeigt, die wichtige Partie eines Saint Bris kann hier nur mit einem Chorsänger besetzt werden, der regelmäßig stört und im Orchester spielen im Garzen vier Violinen! (Früher waren acht, auch zehn).

Das Lustspiel „Ein Schwiegersohn unter Aufsicht" hat bei wiederholter Aufführung recht angesprochen

und wurde von Fr. Kurz, Frl. Sena, den HH. Jenke und Diz mit Fleiß gespielt. Die beiden letzteren Herren tragen jedoch die Farben zu grell auf, was durchaus überflüssig ist. Ebenso günstig wurde Nestroy's Posse „Umsonst“ mit Frl. Zeinlinger, Fr. Diz, den HH. Rufa und Spiro aufgenommen, während die Parodie „Judith und Holofernes“ schon bei der zweiten Aufführung spurlos vorüberging. Unseren Schauspielern fehlt eben die parodistische Schärfe; nicht Allen ist alles erlaubt, Nestroy ist nicht mehr.

Der hiesige Musikverein hat bereits seine Proben zum nächsten Konzerte begonnen, zu welchem Beethoven's achte Symphonie und Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ definitiv bestimmt ist. Auch steht die Einberufung der Generalversammlung in Aussicht. Die Geschwister Neruda werden am 22. Quartettproduktionen beginnen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

5. — 11. November: „Ein Opfer der Patienten“, L. in 1 A. v. S. Schlesinger, und „Nur Mutter“, L. in 2 A. v. E. de Najac, übersetzt v. A. Bergen, beide neu (3 Mal). — „Ein alter Musikant“ und „Erziehungsresultate“. — „Die Makkabäer“. — „Die Karlsschüler“. — „Die Jungfrau von Orleans“.

Wie es nun schon einmal mit allen zweiten Theilen oder Gegenstücken zu gehen pflegt: sie packen nicht mehr, sie erscheinen gemacht, forcirt, gekünstelt. Der erste Erfolg schadet dem zweiten, indem er die Anforderungen steigert und den Verfasser, um diese zu befriedigen, zu allerlei übertriebenen Kombinationen reizt. — So ist es Hrn. Schlesinger mit seinem „Opfer der Wissenschaft“ und mit seinem „Opfer der Patienten“ ergangen. Mit jenem war ein greller, aber charakteristischer Lichtstreifen auf das Gebahren der berühmten Aerzte geworfen, ein persiflirendes Bild geschaffen, dessen im Ausdruck outrirte, jedoch im Kern lebenswahre Pointe den fröhlichen Jubel eines Patientenpublikums hervorrief. Das „Opfer der Patienten“ will dagegen die Patienten persiflliren, ein bedenklicher Standpunkt, so lange nicht Aerzte ausschließlich das Publikum bilden. Ueberdies hat es aber der Verfasser darin versehen, daß seine Satire diesmal zwar minder übertrieben ist, aber zugleich minder drastisch wirkt. Die Hauptpointe sollte doch in den Leiden, die dem Arzte von dem Patienten auferlegt werden, gipfeln. In der That aber gipfelt in dem neuen Lustspiel das komische Unglück des jungen Doktors in den Verlegenheiten, die ihm seine heimliche Ehe bereitet. Demgemäß zersplittert sich das Interesse an dem beabsichtigten Grundwitz und nur eine Reihe von einzelnen guten Einfällen, sowie das lebendige Spiel aller Mitwirkenden — der Damen Gabillon, Baudius, der HH. Baumeister, Meixner, Gabillon und Schöne — erhielten das Publikum in freundlicher Stimmung und hatten am ersten Abend einen Hervorruf des Verfassers, für den Hr. Fichtner dankte, zur Folge.

Ungleich günstiger, mit wachsender Aufmerksamkeit, von herzlichem Lachen unterbrochen, wurde die zweite Neuigkeit vom Publikum aufgenommen, und die Kritik hat keinen Grund dieses Urtheil nicht zu bestätigen. „Nur Mutter“ ist eine mit einfachen Mitteln charakteristisch wirkende Komödie, knapp und lebendig in ihrer Mache, lebenswahr und zutreffend in ihrem Inhalt. Eines nur hat uns verletzt: wie kann die noch ganz mädchenhaft unschuldige junge Frau, welche von der Welt nichts kennt als die schützenden Arme der Mutter und die allerersten Regungen der Gattenliebe, — wie kann sie sofort aus dem bloßen Anblick einer Tapezierer-Rechnung, über eine von dem jungen Gatten bestellte freunde Appartement-Meublirung, wie kann und mag sie daraus sofort eine Untreue ihres Mannes herauslesen, und dies mit einer routinirten Sicherheit, als wäre dergleichen ein ihr naheliegender Gedanke. Es ist dies eine Unwahrscheinlichkeit, die sich im zweiten Akte, als die junge Frau ihren Gatten in eben jener geheim hergerichteten Wohnung überrascht, in unangenehmer Weise wiederholt. Abgesehen davon, ist das Stück voll einfacher Wahrheit und gesunden Spaßes, und wird ein beliebtes Repertoirstück werden, um so mehr, da es vortrefflich gespielt wird.

Fr. Hebbel gibt die weichherzige, und in ihrer Weichherzigkeit doch, aus Liebe zur Tochter, unbewußt herrschsüchtige Mutter ganz ausgezeichnet, nämlich mit gerade so vieler leicht chargirten Weinerlichkeit und mit gerade so vieler echten Herzlichkeit, um komisch zu wirken und doch zugleich eine gewisse menschliche Theilnahme zu erwecken. — Frl. Baudius bewies in diesem, wie im vorhergehenden Stücke, wie nicht minder unlängst im „Opfer der Wissenschaft“, wo sie die Rolle des Frl. Kronau übernommen, daß sie auf dem Wege des Fortschritts begriffen sei. Sie nüanciert ihre Rede und ihr stummes Spiel weit sorgsamer, Auffassung und Durch-

führung der Rollen beweisen erhöhten Fleiß, ernsteren Eifer. — Hr. Sonnenthal, als gutmüthig verzweifelnder Schwiegersohn, ist ganz am Platze; Hr. La Roche sekundirte angemessen in einer weniger bedeutenden Rolle, Hr. Baumeister ist ein köstlicher Husarenoffizier, Hr. Ferrari entledigte sich seiner kleinen, aber sehr heiklen Rolle mit Takt, ja nicht ohne einen Anflug von Humor, und Frl. Grafenberg bildet mit Hrn. Arnsburg ein Musterpaar aus der Kategorie der noblen, vulgo impertinenten Dienerschaft. Auch die geschlossenen Zimmer und einige sorgsamere Möblirungsversuche erhöhen die Wirkung des vortrefflichen Ensembles.

Vom übrigen Repertoir der Woche haben wir noch Einiges hervorzuheben. Am 7. trat Frl. Mathes als Margarethe Western ihr neues Engagement an. Die freundlich begabte junge Dame möge uns willkommen sein; ihre Beschäftigung dürfte sich aber lieber nicht nach ihrer Antrittsrolle richten; uns wenigstens wollte es schon bei Frl. Mathes' Gastspiel scheinen, als sagten ihr gedämpftere, reflektirtere Charaktere besser zu, als ausgelassen muntere Rollen, was sich auch, trotz mancher hübschen Einzelnheit, an der genannten Antrittsrolle bestätigte. Diese „Erziehungsresultate" sind übrigens schon weidlich abgedroschen. — Am selben Abend gab Hr. La Roche im „alten Musikanten" eine seiner Musterschöpfungen, wobei ihn Frl. Bognar als Angelina sehr tüchtig unterstützte.

Am 8. kamen wieder einmal Otto Ludwig's „Makkabäer" in der bekannten Besetzung, nur mit Hrn. Franz statt Hrn. Anschütz als Matathias, zur Aufführung. Die Schillertage wurden mit den „Karlsschülern" und der „Jungfrau" gefeiert. Letztere Vorstellung haben wir bei der Wiederaufnahme im vorigen Jahre ausführlich besprochen. Talbot ist noch immer in den Händen des Hrn. Rettich. Die übrigen Darsteller genügen, ohne hervorzuragen. Der Gesammtton der Darstellung war diesmal ein maßvollerer. Frl. Wolter ihrerseits versuchte es an einigen Stellen die gläubige Begeisterung der Heldin sorgsamer hervorzuheben. Doch bleibt der kriegerische Schwung, so weit ihr Organ ausreicht, und die kriegerische Gestalt ihre Hauptstärke.

An der Wien.

9. November zum ersten Male: „Eine leichte Person". Posse mit Gesang in 3 Abtheilungen von A. Wittner. Musik von J. Hopp.

G. — Bereits seit Wochen berichteten die Zeitungen, daß die Novität in den nächsten Tagen schon vom Stapel laufen werde und daß dies nur deßhalb noch nicht geschehen, weil die Theatercensur den Titel beanstande. Daß dies Letztere wahr ist, bezweifeln wir keinen Augenblick, weil es mit der längst bekannten und vielerprobten Engbrüstigkeit und Kurzsichtigkeit des genannten Areopags vollkommen im Einklang steht, die den kleinen Dieb hängen, den großen aber laufen läßt. Diesmal aber wäre sie, wenn die beabsichtigte Aenderung des Titels zu Stande gekommen wäre, noch um einen Schritt weiter gegangen, sie hätte den Nachtwächter hängen lassen den Dieben zu Gefallen. Ein viel besseres Zeugniß von der Einsicht der Censur wäre es gewesen, wenn man gehört hätte, daß sie das Stück selbst in seiner Tendenz bedenklich gefunden habe. Wenn wir auch weit entfernt sind von dem Glauben, daß der Verfall der Sittlichkeit aufgehalten werden wird, wenn eine oder zwei „Fleurs de Marie" weniger auf der Bühne erscheinen werden, so halten wir es doch noch viel weniger für die Aufgabe des Theaters und der Sittenpolizei, dem Verfall durch solche Kanonisationen des Lorettenthums, wie das in Rede stehende Zugstück ist, zuvorkommend zu Hilfe zu kommen. Wenn es wirklich noch so naive Gemüther gibt, welche die hinter dem ostentativen Hochsinn der Titelheldin sich öffnende Perspektive nicht merken, so dürfte eine auch nur halbwegs aufmerksame Beobachtung des weitern Verlaufs unserer Volksbühnenliteratur bald genug zeigen, daß Debardeurs und Cancantänzerinnen, bereits die Heldinnen unseres Karnevals, auch die Mittelpunkte des Volksstückes werden, ohne gerade immer im moralischen Sonntagsstaat erscheinen zu müssen, wie es diesmal noch der Fall ist.

Gehen wir nach dieser allgemeinen Abschweifung zu den Einzelnheiten des Stückes selbst, so tritt uns vor Allem in dem kühnen Styl, in welchem sich der Verfasser über die spießbürgerlichen Anforderungen an Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, mit denen die Alltagskritik immer und immer wieder in's Feld rückt, hinwegsetzt, eine auffallende Verwandtschaft mit Hrn. Berg entgegen. Fast jedes Bild enthält einen solchen „originellen Gedanken". Aber selbst das naive Publikum hörten wir bei einzelnen derselben sein Urtheil in die kurzen Worte kleiden: „Das ist doch gar zu dumm". Der Witz ist mäßig,

darunter schon viel stark Abgegriffenes. Handlung taucht, ganz wie bei Berg, nur am Anfang und am Ende auf. Dazwischen wuchert in üppigster Fülle Nebensächliches für die Spitzen der Wiedner Komik. Sehr wirksam sind zwei Kouplets, die überdies von Frl. Gallmeyer und Hrn. Rott entsprechend vorgetragen werden.

In erster Linie nahm natürlich die ebengenannte Dame ganz besonders in Anspruch. Von den zwei Elementen ihrer Rolle: Ungenirtheit, die zum Titel gehörte, und sentimentales Pathos, wurde sie jedem einzeln gerecht, aber die nothwendige Vermittlung und Verschmelzung fehlte. Um die beifällige Aufnahme machten sich noch Frl. Herzog und die HH. Rott und Blasel nicht wenig verdient.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschaft der Musikfreunde.

8. November: Erstes Abonnement-Konzert: „Cäcilien-Ode“ und „Samson“ von Händel. Solisten: Fr. Passy-Cornet, Fr. Will, Frl. Bettelheim, die HH. Schnorr v. Carolsfeld und Panzer. Dirigent: Hr. Herbeck.

Händel's „Ode auf den St. Cäcilientag“ für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel, 1739 in England komponirt, ist ein Werk nicht allein von bedeutendem musik-historischem Werthe, sondern welches auch, neben manchem Konventionellen, viel musikalisch Schönes von echtestem Gepräge und für alle Zeiten Giltiges enthält. Als eine unbewußte Vorbereitung, oder Vorahnung des beschreibenden Oratorienstyls, wie er später durch Haydn emporgeblüht, muthet uns die „Cäcilien-Ode“ überraschend und gefällig an. Der Vorwurf ist einfach: formund lebloße Nacht umhüllte das Erdreich, — da erscholl des Schöpfers Ruf zu allmählichem Erwachen und Formen aller Elemente, die „feste Ordnung“ wird „durch Harmonie beseelt“ — das „Weltenall“ steigt, „von Harmonie zu Harmonie“, der „Töne Leiter ganz empor, bis zu der höchsten Schöpfung vollem Klang“. Nun werden abwechselnd von einzelnen Stimmen der Laute Zauberwirkung, der Trompete und der Trommel zum Kampf ermuthigende Macht, der Flöte Klage und Liebeston, der „hellen Geige“ Liebes- und Verzweiflungslied, der Orgel heilige Akkorde und der Engel Lobespsalmen besungen und gepriesen. Diesem Texte, dessen lyrische Vortheile, wie dessen enge Grenzen auf flacher Hand liegen, hat Händel mit all' der Kraft, die ihm, und all' der Eigenthümlichkeit, die dem Musiker seiner Zeit zu Gebote stand, musikalisches Leben eingehaucht. Man darf dabei nicht vergessen, die konventionelle Stylart zu berücksichtigen, aus deren Banden der gewaltige, aber einseitige Meister sich nicht lösen konnte. Die straffen Formen und nicht selten steifen Formeln seiner Ausdrucksweise können ihre Zeit, ihren Ursprung nicht verläugnen. Innerhalb dieser in Zeit und Art wurzelnden Beschränkung ist die „Cäcilien-Ode“ eine ganz wunderbare Komposition, aus einem starken Guß, voll gesunder Kraft und feiner Empfindung, für welch' letztere nur die feineren Ausdrucksformen späterer Zeiten dem alten Meister noch nicht zu Gebote standen. In den einzelnen Sologesängen wechseln Sopran und Tenor in passender Weise ab, um den verschiedenen Empfindungen Ausdruck zu geben. Einzelnheiten von anmuthiger oder kraftvoller Schönheit finden sich fast in jeder Nummer, die Recitative sind von echt Händel'schem Marke, der Anfangschor kräftig, der Schlußchor, mit der recitativisch ganz ohne Begleitung einleitenden Sopranstimme, von überwältigender Größe. Die Mozart'sche Instrumentirung, mit der die „Cäcilien-Ode“ aufgeführt wurde, dürfte übrigens wesentlich dazu beigetragen haben, den einzelnen Nummern durch die zwar stylgemäße, aber doch schon mit moderner Kenntniß der Effekte angewendete Klangfärbung einen gewissen Grad von Mannigfaltigkeit zukommen zu lassen.

Es war nicht wohlgethan von der Gesellschaft der Musikfreunde, auf diese dankenswerthe Gabe eine andere folgen zu lassen, die zwar ebenfalls an sich in hohem Grade anziehend, aber nach dem Vorhergegangenen nicht wohl am Platze war. Die „Cäcilien-Ode“ hätte den kraftvollen Schluß eines aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Konzerts und „Samson“ für sich allein eine sehr wünschenswerthe Aufgabe bilden können. Beides an einander gereiht, das war des Aehnlichen zu viel. Händel unter allen Klassikern verträgt am allerwenigsten diese bedenkliche Huldigung. Sein Styl ist so in sich gefestigt, seine Ausdrucksweise so gleichmäßig, der formalistische Theil derselben so in's Auge springend, daß zwei seiner Werke, nebeneinander gestellt, unbedingt einander gegenseitig Abbruch thun. Rechnet man noch dazu die Dauer des Konzertes von 12½ bis 2¾ Uhr, bei allerpünktlichstem Anfang und Vermeidung selbst der allernothwendigsten Zwischenpausen, und bei Hinweglassung fast einer ganzen Abtheilung des „Samson“, — so ergibt sich abermals, wie schon im verflossenen Jahre, daß die Gesellschafts-Konzerte weder quantitativ,

noch qualitativ so geschickt bemessen und eingetheilt werden, wie z. B. die philharmonischen.

Das Oratorium „Samson“ entwickelt die großen Eigenschaften Händel's, wie die Grenzen seiner Kunst ganz ähnlich, nur in ausgedehnterem Maßstabe wie die „Cäcilien-Ode“. Auch hier tritt uns, nur noch imponirender, der Großmeister des pathosersüllten Recitativs entgegen; auch hier sind die Chöre oft von monumentaler Größe, jeder Baustein tadellos richtig eingefügt, auch hier sind die Einzelgesänge, den konventionellen Styl einmal angenommen, von einer musikalischen Klarheit und herben Gesundheit, wie es ihres gleichen kaum geben dürfte. Einzelnes, wie Samson's: „O süßes Licht“ u. s. w., der Schluß von Manoah's Arie: „Nur Trauertöne“, die Klage Michah's um den entseelten Helden ist von einer reinen Schönheit, die der Zeiten Aenderungen spottet. Anderes freilich ist rein konventionell, wohl musikalisch interessant, aber ohne eine Spur von Charakteristik, wie z. B. das Duett zwischen Delila und Samson und namentlich der Doppelchor der Priester Dagon's und Jehova's. Kein moderner Komponist könnte es ungestraft wagen, die beiden Glaubensparteien so gar nicht zu unterscheiden und Dagon und Jehova mit genau denselben Tönen, blos wie Rede und Antwort zweier zu gleichem Zwecke singender Chöre, anrufen zu lassen.

Die Gesammt-Aufführung, unter Hrn. Herbecks Leitung, war, was das ertsgegebene Werk betrifft, eine musterhafte. Im „Samson“ schienen die schnellen Chöre, vielleicht wegen zu schneller Zeitmaße, einigermaßen überstürzt und theilweise undeutlich.

Den hochgelegenen, überaus heiklichen Sopranpart in der „Cäcilien-Ode“ hatte Fr. Passy-Cornet übernommen und löste ihre Aufgabe überall, wo es der feinen Ausführung von Einzelheiten galt, musterhaft, ihr Triller namentlich war wunderschön. — Im „Samson“ sang Fr. Wilt die wenigen Sopranstellen mit hübscher Stimme und richtigem Vortrag. — Frl. Bettelheim (Michah in „Samson“) glänzte vorzüglich in ihrem ersten Recitativ und im letzten Arioso, durch Schönheit der Stimme, ausdrucksvollen Vortrag und deutliche Textaussprache. Der mittlere Theil ihrer Leistung war theilweise durch foreirt-klingende Töne und Intonationsschwankungen einigermaßen getrübt. Hr. Panzer (Manoah in „Samson“) sang seinen Part mit richtiger Betonung.

Als Tenor-Solisten haben wir einen Fremden willkommen zu heißen: Hrn. Schnorr v. Carolsfeld, der mit schönem Erfolge in beiden Werken den schwierigen Tenorpart vortrug. Hrn. Schnorr's Stimme ist ein echt deutscher Tenor, bariton-ähnlich in der Tiefe und Mittellage, etwas belegt und gepreßt in der Höhe. Die Stimme ist übrigens gut geschult, die elgenthümlichen Händel'schen Koloraturen wurden äußerst korrekt ausgeführt, der Vortrag war durchaus verständniß- und empfindungsvoll, und Hrn. Schnorr's Leistung in beiden Werken hatte etwas wohlthuend Stylgemäßes, sowohl in der sanglichen Betonung, wie in der äußerst lebendigen Färbung und dramatischen Durchbildung des Wort- und Ton-Ausdrucks. — Noch ist des Violoncellsolos in der „Ode“ zu gedenken, welches Hr. Schiefinger vortrefflich vortrug, sowie der präcisen und diskreten Orgelbegleitung von Hrn. Lorenz auf einer Orgel von Hesse.

Die Aufnahme des Konzerts von Seite des zahlreich versammelten Publikums war, einige Ermüdung gegen den Schluß hin abgerechnet, eine sehr antheilsvolle und günstige.

Quartette Hellmesberger und Laub.

8. November. Erste Hellmesberger'sche Produktion: Ein Quartett in C von Haydn. Klavier-Quartett von Schumann. (Frl. v. Asten.) Quartett in C mit der Fuge von Beethoven. — 12. November. Erste Laub'sche Produktion.

Diese beliebten Produktionen haben mit gewohntem Glück ihren Anfang genommen. Hr. Hellmesberger war sehr gut disponirt und spielte alle gesangreichen Stellen mit schönem Ausdruck, während Hr. Röver im Beethoven'schen Quartett (im Pizzicato) Gelegenheit fand, einen markigeren Ton als sonst zu zeigen, und die beiden andern Herren in allen feineren Nüancen und in der Präzision des Zusammenspiels trefflich sekundirten. Das Fugen-Finale in Beethoven war indessen fühlbar überstürzt; ein etwas gemäßigteres Tempo wäre anzuempfehlen. Frl. v. Asten spielte ihren Klavierpart mit gewohnter ernster Tüchtigkeit. Der Saal schien nicht ganz so gefüllt wie sonst, erdröhnte aber wie sonst unter den Freudenbezeigungen der Enthusiasten.

Die zweite Quartettproduktion von Laub hat vorgestern Abend stattgefunden. Wir kommen darauf zurück. Für heute nur so viel, daß Laub prächtig spielte und seine Begleiter ihm tüchtig beistanden. Zur Aufführung kamen ein Mendelssohn'sches Quartett in B, Beethoven's C-moll-Sonate (Hr. Winterberger am Klavier sehr lobenswerth) und Spohr's G-dur-Quintett.

Korrespondenz-Nachrichten.

A.G. **Braunschweig.** (Novitäten und Gäste.) Die letztere größere Novität, welche uns vorgeführt wurde, war das Original-Konversationsstück „Im Salon" von Viktor Bode (Graf Bothmer), ein Werk, in dem der Mangel an ethischer und künstlerischer Gestalt auffallend hervortritt und welches daher nicht zu wirken vermochte. Einzelne Gestalten freilich zeigten einen Anlauf zu bühnenwirksamer Mache, ohne jedoch über oberflächliche Skizzirung hinauszugehen. Die Darstellung geschah mit Hinzuziehung der besten Kräfte, denen es indeß nicht gelang, ein lebhaftes Interesse im Publikum zu wecken. Eine kleinere Novität, das Dramolet aus dem Künstlerleben: „Jacques Bernard" von F. David, bot in der Titelrolle Hrn. Jaffé eine sehr dankbare Aufgabe. Der Stoff ist verbraucht: eine Variation von „Dornen und Lorbeer", aber eine recht wirksame, die den Zuschauer packt und dem Darsteller Gelegenheit zur Entfaltung seiner künstlerischen Befähigung bietet. — Als Gast sahen wir ein Frl. Julius im „Verwunschenen Prinzen" und in „Erziehungsresultate". Natürlichkeit und Routine sind derselben nicht abzusprechen, doch fehlt ihr die Frische und Herzlichkeit, welche für das Fach der jugendlich munteren Liebhaberin Hauptrequisiten bilden. Hr. Hiltl dagegen ist ein ganz vorzüglicher Bonvivant. — Der achtzehnte Oktober wurde hier durch einen poesievollen Prolog von Robert Griepenkerl, den Hr. Jaffé angemessen sprach, und der Darstellung des „Wilhelm Tell" begangen. Hr. Schwerin spielte zum erstenmale den Tell, recht gut, aber etwas zu jugendlich, wie uns scheint.

!! **Graz.** (Konzert.) Während das Theater mit dem Beginne der Wintersaison höchstens einen gesteigerten Besuch der äußeren Räume, dagegen auf der Bühne kaum eine Repertoir-Verbesserung, noch weniger andere bemerkenswerthe Neuigkeiten bringt, — woran im Vorübergehen gesagt, nach unserer Ansicht der Mangel an Sommerferien wesentlich Schuld trägt, — ladet der Konzertsaal die Freunde weihevoller Musik zu einer Reihe von Genüssen ein. In dieser Richtung zeichnet sich in erster Linie unser Musikverein aus, der am 1. November sein erstes, und es darf gesagt werden, sehr gelungenes Konzert gab. Dasselbe wurde in dem wieder überfüllten Rittersaale abgehalten und mit Spohr's präzise exequirter „Jessonda-Ouvertüre" eröffnet. Dieser folgte der Vortrag einer Arie aus Gluck's „Orpheus" durch unsere dramatische Opernsängerin Fr. Hartmann-Zottmeier. Die Sängerin erntete verdienten Beifall für den, dem Geiste dieser Musik richtig angepaßten, Vortrag; weniger befriedigte uns der Vortrag der herrlichen Schubert'schen Müllerlieder: „Die liebe Farbe" und „Wohin", in denen gesuchte Tonmalerei an die Stelle jener Einfachheit trat, die im Vortrage Schubert'scher Lieder den höchsten Schmuck bildet. Das Publikum verlangte übrigens das zweite Lied zur Wiederholung. — Hr. Wilhelm Treiber spielte mit Geltendmachung aller seiner in Wien sogut wie hier bekannten Vorzüge eines brillanten Pianisten, durch Beifall und Hervorruf ausgezeichnet, Mendelssohn's herrliches D-moll-Konzert, wobei der Konzertmeister Hr. Kasper das Orchester dirigirte. — Den Schluß bildete Schumann's D-moll-Symphonie unter der Leitung des artistischen Direktors, Hrn. Wilhelm Mayer. Es war eine vielfach erfreuliche Wahrnehmung, daß dieses eben so geistreiche als schwierige Werk nicht nur mit Präzision, sondern mit jenen feinen Nuancirungen, welche das Zeichen des echten Studiums sind, in allen Sätzen durchgeführt und von dem Publikum mit wahrer Andacht gehört wurde.

*** **Stuttgart.** (Gastspiel des Hrn. Eghart. Störungen. Konzerte.) Wir haben abermals ein Gastspiel hinter uns: das des Hrn. Eghart, Baritonisten aus Graz. Der Genannte sang den Asthon in „Lucia", den Tell, den Wolfram im „Tannhäuser" und den Herzog Alfonso in „Lucrezia Borgia". Wenn auch von einem zündenden Eindruck nicht die Rede war, so fand Hr. Eghart immerhin eine recht freundliche Aufnahme, und es ist vielfach von einem Engagement die Rede. Die Stimme, in der Tiefe etwas hohl klingend, ist in der Höhe voll und ausgiebig, der Ton, hie und da etwas gepreßt, ist im Ganzen edel, und immerhin macht der Gast den Eindruck eines fermen Musikers und routinirten Sängers. — Die genannten vier Opern boten Hrn. Sontheim Gelegenheit, als Edgar, Arnold, Tannhäuser und Gennaro seine glänzenden Mittel zu entfalten. Im „Tell" hatte Fr. Benewitz-Mik statt der unpäßlichen Fr. Leisinger rasch die Mathilde übernommen und fand verdienten Beifall. Hr. Eckert hatte aus der Originalpartitur verschiedene seit Jahren hier weggebliebene Nummern und Sätze sehr zum Vortheil des Ganzen retablirt, namentlich sprach im letzten Akte das bisher unbekannte Frauen-Terzett an. — Die „Lukrezia Borgia" wurde rasch eingeschoben, da der „Troubadour" mit Hrn. Eghart als Luna am Tage der Aufführung wegen Erkrankung der Fr. Marlow abbestellt werden, und die kaum 14 Tage zuvor gegebene Donizetti'sche Gistoper als Rothbehelf herhalten mußte. Solche rasche Aenderungen, die dann nicht zuvor bekannt gemacht werden, sind gegenwärtig hier an der Tagesordnung und so hatten jüngst die zahlreichen Verehrer der Oper „Tell" das Schicksal, mit dem „Störenfried" überrascht zu werden. — In die Konzertsaison sind wir mit vollen Segeln eingefahren: der Stark'sche Singverein, der Orchesterverein, die Musikschule haben sich produzirt; ein von dem Pianisten W. Krüger in Gemeinschaft mit dem Violinspieler J. Becker veranstaltetes Konzert haben wir hinter uns, ebenso eine Soirée, gegeben von dem Harfenisten Frohmann bei der Hofkapelle; die Abonnementskonzerte eröffnen Anfangs November mit der „neunten Symphonie". Erwartet wird Fr. Klara Schumann.

1. **Stuttgart.** (Novität, Fr. v. Prokesch-Gosmann.) Als die zweite größere Novität dieser Saison erschien am 31. Oktober auf unserer Bühne „Das Mädchen aus Helgoland" von Willibald Waldtherr, ein „Originallustspiel" in drei Akten, obwohl uns dünkt, die Originalerfindung dieses Lustspiels in einem englischen Romane (mit Schiffbruch an den Shetlandsinseln, statt Helgolands) vor Augen gehabt zu haben. Der künstlerische Werth des Stückes stellt sich keineswegs über das Niveau der früheren Arbeit desselben für pseudonym geltenden Verfassers „Eine Frau". Die Charakteristik ist auch hier oberflächlich und nach Ideal-Schablonen gemacht; nur fehlen hier die spannende Verwicklung und die wenigstens für die Illusion eines Theaterabends wirksame

Intrigue jenes Dramas. Eine breite Sentimentalität füllt fast ausschließlich die letzten Akte und nur die episodischen, bei gutem Spiele, wie wir es durch Fr. Schmidt (Barbara) genossen, drastisch hervortretenden Dienstbotenscenen geben als wahrhafte Lustspielmomente dem Ganzen einiges Relief. Die Fabel ist die, daß Katharina, ein Fischermädchen, durch die Laune eines reichen Muttersöhnchens (Henri) dem einfachsten Naturzustande entnommen, von einer idealisch guten Tante zur Salondame, doch nur soweit es ihr nicht beliebt, die Bücher zu zerreißen und die Lehrer fortzuschicken, erzogen, nach fünf Jahren, da sich die jungen Leute wiedersehen, ihren Henri nicht mehr liebt, weil er nicht mehr wie damals ärmlich angezogen und blaß ist, und wo ihm ebensowenig in ihrer Veränderung wiedergekannt und geliebt wird; daß jedoch nach ruhigerer Ueberlegung, und besonders dadurch, daß Katharina zufällig wieder ihre Fischertracht anlegt, beide die Momente ihrer ersten Bekanntschaft, ihr Träumen und ihr Lieben wiederfinden, somit trotz der falschen Wege, auf denen Onkel und Tante — beide im Widerspruche mit einander — sie vereinigen wollten, durch die Stimme der Natur endgiltig zusammengeführt werden. Leider ist jedoch diese Naturstimme im ganzen Stück nur als Intention vorhanden, vielmehr fehlt eben die Wahrheit und Konsequenz der Natur den Charakteren, wie den Verhältnissen, welche nur oberflächlich, im Dienste der beabsichtigten Wirkung, zusammengestellt sind. Der Schluß hätte bei gutem Spiele von poetischer Wirkung sein können. In der hiesigen Darstellung, welcher von Seiten Katharina's (Frl. Steinau) jede Poesie und Frische abging, wurde diese Scene zum bloßen und schleppenden Redeakt. — Friederike v. Protesch-Oßmann hat am 6. November ihr zweites Gastspiel hieselbst unter lebhaftester Begrüßung seitens des Publikums begonnen mit „Feuer in der Mädchenschule“ und „Ich bleibe ledig“. Wir fanden die Künstlerin in ihrer Liebenswürdigkeit ganz unverändert und das Publikum spendete, trotz der Gleichartigkeit der beiden Rollen des Abends, verschwenderischen Beifall, vielleicht ermuntert durch das angeregte weithörbare Urtheil unseres greisen Königs, dessen Erscheinen und Verweilen im Schauspiele an sich schon eine Anerkennung für die Künstlerin war.

Kleine Chronik.

Berlioz' „Trojaner“ wurden am 4. November im Pariser Théâtre lyrique aufgeführt unter dem Titel: „Les Troyens. Opéra en quatre actes, précédé d'une symphonie-prologue avec strophes. Poëme et musique de M. Hector Berlioz“. Die ersten zwei Akte fanden, der „Europe artiste“ zufolge, eine etwas kühle Aufnahme. Der dritte wird als ein Meisterstück betrachtet. Die Ausstattung war glänzend, die Aufführung eine höchst sorgfältige. Frl. Charton-Demeure sang die weibliche Hauptrolle, die Dido. Die „Europe artiste“ nennt sie als solche „vollkommen“ (!) und bemerkt dazu, „diese Primadonna sei eine lyrische Darstellerin im guten Sinne des Wortes“.

Das Gymnase-Theater in Paris brachte ein neues fünfaktiges Drama von Octave Feuillet, unter dem Titel: „Montjoye“, mit vielem Erfolge.

Gewandhauskonzerte. Das Programm des dritten Gewandhauskonzertes, das am 22. Oktober stattfand, enthielt: Symphonie in A-dur von K. Reinecke (Manuskript); Fantaisie von Servais und Recitativ und Adagio von L. Lübeck für das Violoncell; die Arie: „Let the bright Seraphim“ aus Händel's „Samson“; „Dès l'enfance les mêmes chaînes“ aus Auber's „Serment“; Walliser Volkslied „The Ash Grove“. Das vierte am 29. Oktober brachte: Ouvertüre zu „Semiramis“ von Catel; Schlußnummer des ersten Theils von Hiller's „Lorelei“, für Soli, Chor und Orchester; Arie „Auf starkem Fittig“ aus Haydn's „Schöpfung“; Fantasie von Parish-Alvars über ein Motiv aus „Oberon“. Das fünfte brachte am 5. November: Symphonie in D-dur von Haydn; Ouvertüre zu Weber's „Euryanthe“ und Mendelssohn's dritte (A-moll) Symphonie; G-dur-Konzert (Nr. 17) von Spohr und Air varié von Vieuxtemps für Violine.

Mendelssohn-Feier. Das Konservatorium der Musik in Leipzig hat am Abend des 4. November eine Feier zur Erinnerung an Mendelssohn veranstaltet, wobei nach dem Einleitungschor „Lecce quomodo moritur justus“ folgende Werke des Gefeierten aufgeführt wurden: Quintett für Streichinstrumente (op. 87, nachgelassene Werke); Lied ohne Worte (aus dem 5. Heft, E-moll), Albumblatt (in C-dur, Manuskript) für Pianofortesolo; zweites Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell (op. 2 F-moll); Choral für achtstimmigen Chor, a capella.

Die Ertheilung des Berliner Schillerpreises durch die bekanntlich schon im Jahre 1859 vom damaligen Prinz-Regenten, jetzigen König von Preußen gewählte Komission ist endlich erfolgt. Es war damals bestimmt, daß eine Summe von 1000 Thalern Gold alle zwei Jahre an den Autor des besten Drama's aus diesem Zeitraum vergeben werden sollte. 1861 hielt nun die Kommission kein Werk für ganz würdig des Preises, begnügte sich vielmehr mit einer lobenden Erwähnung von G. Freytag's „Fabiern“. Diesmal dagegen hat Friedrich Hebbel für seine „Nibelungen“ den Preis erhalten; und außerdem ist beschlossen, die vor zwei Jahren nicht zur Vertheilung gelangte Summe jetzt an den kranken Otto Ludwig in Dresden zu vergeben, als Anerkennung für seine früheren dramatischen Leistungen. Man darf sich im Ganzen wohl mit beiden Entschließungen der Kommission einverstanden erklären.

Das deutsche Theater in Petersburg soll sehr rührig sein. Jede Woche finden durchschnittlich vier neue Vorstellungen statt. Lessing's „Minna“ und Iffland's „Spieler“ fanden wegen ihrer Darstellung reichlichen Beifall. Die Besetzung der ersteren war folgende: Minna: Frl. Vanini, Franziska: Fr. Haase, Dame in Trauer: Fr. Pellert, Tellheim: Hr. Rückert, Just: Hr. Zimmermann, Werner: Hr. Huvart, Wirth: Hr. Lobe, Riccaut: Hr. Haase. Gutzkow's „Urbild des Tartüffe“ wurde bereits wiederholt. Sein „Uriel Acosta“ und Goethe's „Götz“ wurden in das Repertoir aufgenommen.

Am Mannheimer „Hof- und Nationaltheater“ fanden vom 1. Oktober 1862 bis Ende September 1863 im Ganzen 195 Vorstellungen statt, davon 15 außer, 180 im Abonnement. Unter diesen Theatralischen waren 45 verschiedene Trauer- und Schauspiele, 49 Lustspiele, 52 Opern., 11 Gesangsposſen und Vaudevilles, 5 Festspiele, Prologe ꝛc., 1 Ballet, im Ganzen 163 verschiedene Stücke aller Gattungen.

Theater-Memoiren. Unter dem Titel: „Rückblicke. Erinnerungen aus meiner theatralischen Laufbahn und meinen Erlebnissen außer der Bühne, von Franz Wallner“, erscheint in Kurzem bei Louis Gerschel in Berlin ein neuer Beitrag zur Theater-Memoiren-Literatur.

Das erste Gürzenich-Konzert dieser Saison, am 27. Oktober, brachte folgendes Programm: Beethoven's Ouvertüre zu „Koriolan“, Mendelsohn's Konzert für die Violine, Mozart's „Ave verum“, Lachner's Suite in D-moll für Orchester, Beethoven's „Christus am Oelberge“.

Freiherr v. Frays, der Nachfolger und Vorgänger Dingelstedt's in der Intendanz der seither nur von einem sogenannten „Intendanzrath“ geleiteten k. bayerischen Hofbühne, ist am 24. Oktober in München gestorben.

Lokales.

Noch immer kein Regisseur! Der Mangel eines tüchtigen Regisseurs am Hofoperntheater ist schon oft, aber stets vergeblich gerügt worden. Von den zahllosen dadurch veranlaßten Verstößen mögen nur einige wenige als Muster dienen. In mehreren Opern kömmt es vor, daß Rittern und Damen Schärpen umgehangen werden, wie z. B. im „Robert“ und in den „Musketieren“. Wer nur die entfernteste Idee von Kostüm oder von Schicklichkeit hat, weiß nun, daß eine Schärpe (gleich dem Degengehänge) wohl über den Panzer oder Waffenrock, niemals aber über dem Rittermantel getragen werden kann, weil dadurch ebenso der Gebrauch des Mantels als der Waffe und des linken Armes behindert wird. Im Hofoperntheater scheint man davon noch keinen Begriff zu haben, da in den bezeichneten Opern die Umhängung der Schärpen über den Mantel geschieht, anstatt daß die Ritter ohne Mantel erschienen, (was bei einem Turniere ohnehin selbstverständlich wäre), oder daß die Musketiere entweder selbst oder durch einen Pagen den Mantel wenigstens von der linken Schulter lösten, um die Schärpe anständig anzulegen, anstatt sich höchst lächerlich darin zu verwickeln. — Die Aussprache der fremden Namen gibt ebenfalls zu den albernsten Verstößen Anlaß, die ein gebildeter Regisseur niemals dulden würde. So hört man z. B. in den „Musketieren“ den Namen: Athenais dreisylbig: „A-the-nais“ aussprechen, während er im Deutschen nothwendig viersylbig, mit Betonung der dritten Sylbe, also „A-the-na-is“ lauten muß. Die französische Aussprache mit Akzentuirung der dritten Sylbe wäre für uns ganz ungenießbar. — In der Oper „Euryanthe“ wird in der Kavatine: „Unter blühn'den Mandelbäumen“ der unschuldige Fluß, die Loire, noch immer „Lo-ar“ genannt, anstatt „Loa-re“ mit Betonung des A der ersten Sylbe. Besitzt denn die Theaterbibliothek kein Exemplar der alten Meidinger'schen Grammatik?

Die musikalisch-dramatische Vorstellung zum Besten des akademischen Lesevereins (8. November, Mittags im Opernntheater) bestand aus dem alten Scribe'schen Schauspiel „Gabriele“, von den Hofschauspielern dargestellt, und aus Sololeistungen von Hrn. Laub, Frl. Destinn, dann Frl. Couqui mit Hrn. Prire. Sämmtlichen Mitwirkenden wurde reichlicher Beifall zu Theil. In „Gabriele“ spielte Frl. Wolter die Titelrolle, Fr. v. Greiner-Bartelmann die Frau von Salden. Die Männerrollen waren in den Händen der HH. Franz Kierschner, Schöne und Franz.

Der Bau des neuen Opernhauses hat, wie die Leipziger „Signale“ berichten, bis jetzt eine Summe von 573,490 fl. erfordert, wovon 78,884 fl. auf die Demolirung der an der Baustelle gelegenen alten Stadtmauern und Erdkörper, 154,896 fl. auf die Aushebung der Fundamente und deren Ausmauerung, 259,710 fl. auf das Souterrain-Mauerwerk mit Einschluß der Steinmetzarbeiten, der Hausteinlieferung und der Einwölbung der Souterrain-Lokalitäten, 80,000 fl. auf Kalk entfielen. In welch' bedauerlichem Grade der Bau in's Stocken gerathen ist, läßt sich aus dem Umstand ermessen, daß im Herbst 1862 203 Maurer, 603 Tagwerker und 254 Teichgräber, dagegen aber im Juni 1863 nur 88 Maurer und 155 Tagwerker, und im Juli gar nur 66 Maurer und 46 Tagwerker beschäftigt waren. Man vergleiche übrigens die offiziösen Aufklärungen in der „Wiener Abendpost“ vom 12. d. M.

Im Carltheater kamen vorgestern zum Benefice Hrn. Ascher drei Novitäten: „Häusliche Studien“, „Ein Wort an den Minister“ und „Der Ring des Gyges“ zur Aufführung. Wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

L. v. S. **Im Programme des ersten Gesellschaftskonzertes** ist die Aufführung der „Ode auf den St. Cäzilientag“ von Händel als erste Aufführung in Wien bezeichnet, und die meisten Beurtheiler in den Tagesblättern haben diese Angabe unbeanstandet wiederholt, obschon dieselbe unrichtig ist. Mozart hat im Juli 1790 diese Ode in der Instrumentirung verwehrt, welche dann unter seiner Direktion in einem der von Baron van Swieten veranstalteten Konzerte im großen Saale der Hofbibliothek aufgeführt wurde. Es leben noch Leute, welche dabei mitwirkten. Der Umstand ist nicht von großer Erheblichkeit, aber die Verfasser von Programmen sollten doch nicht vergessen, daß die musikalische Welt auch schon existirte und thätig war, bevor sie selbst das Licht der Welt erblickten.

Briefkasten. G — 15. November H. Th. R. in Berlin: Bereits briefisch beantwortet. — F. in Prag: Erhalten — 1 in Stuttgart und L. v. S. hier: Benützt. — Dr. A. S. hier: Wir erbitten uns die Freundlichkeit Ihres Besuches.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 47. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 21. November 1863.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir von 1763 bis 1863. (Fortsetzung.) — Ein feiner Zug in Shakespeare's „Kaufmann von Venedig". — Geschichte des amerikanischen Theaters. I. — Musikalische Literatur. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir), Carltheater (Novitäten). — Wiener Konzertbericht (Singakademie). — Korrespondenz-Nachrichten (Kassel, München, Prag). — Lokales

Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir

von 1763 bis 1863.

(Fortsetzung.) *)

Im weiteren Verlaufe der zwanziger Jahre mehrt sich im Repertoir des Burgtheaters die Zahl jener ersten Aufführungen, die auch für die jetzige Generation ein lebhafteres Interesse haben, weil mehrere Dichter, deren Erzeugnisse damals das Lampenlicht erblickten, mehrere Schauspieler, die darin mitwirkten und gewiß manche Stammgäste der Hofbühne noch zu den Lebendigen, theilweise zu den noch Wirkenden zählen. Da ist vor allem wieder Grillparzer mit seiner „Ahnfrau" (1824 zum ersten Mal im Burgtheater mit Anschütz, Heurteur und Sophie Müller), mit seinem „Ottokar" (1825, Titelrolle: Anschütz, später Löwe, Rudolf von Habsburg: Heurteur, später Anschütz), mit „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828, Banktban: Anschütz), mit „Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831, Hero: Dlle. Gley, Oberpriester: Anschütz, Leander: Fichtner, Naukleros: Löwe), ferner Bauernfeld's Debüt 1828 mit einem fünfaktigen Lustspiel: „Der Brautwerber", dem 1830 „Leichtsinn aus Liebe" folgte, 1831 „Das Liebesprotokoll", 1832 „Der Musikus von Augsburg", und „Das letzte Abenteuer", 1833: „Der Zauberdrache". An klassischen und sonstigen bedeutsamen Aufführungen registriren wir noch: 1825 eine neue Bearbeitung von „Hamlet", 1827 den „Kaufmann von Venedig" (Shylok: Costenoble), 1828 „List und Liebe", nach Shakespeare's „Ende gut, Alles gut"; im selben Jahre „König Heinrich der Vierte" zuerst an zwei Abenden gegeben, bald darauf in eine Vorstellung zusammengezogen; 1827 eine neue, von Schreyvogel besorgte, Einrichtung von „Wallenstein" (letzter Akt der „Piccolomini" und „Wallenstein's Tod"), im selben Jahre „Wilhelm Tell", 1830 „Götz von Berlichingen", 1832 „Göthe's Feier", Scenen aus Goethe's Werken in vier Abtheilungen, nebst einem Vor- und Nachspiel von Deinhardstein, darunter zum ersten Mal Scenen aus „Faust", besetzt mit Löwe in der Titelrolle, Costenoble als Mephisto, Dlle. Gley als Gretchen, Mad. Poller als Marthe, Fichtner als Valentin, Herzfeld als Famulus Wagner ꝛc.); im selben Jahre wurde auch Goethe's „Jery und Bätely" einige Male gegeben; 1826 von Raupach nach Calderon „Die Tochter der Luft", 1827 von Uhland „Ernst Herzog von Schwaben", 1829 von Zeiteles nach Moreto „Die Macht des Blutes", — im selben Jahre: „Idamor und Neala", oder „Der Pariah", Trauerspiel in 5 Akten mit Chören, nach dem Französischen von Mosel.

Von Kotzebue erscheinen in diesem Zeitraume nur mehr 3 Novitäten, dagegen nimmt Raupach überhand mit 14 meist den Abend ausfüllenden Neuigkeiten, worunter „Isidor und Olga", „Der

*) S. Nr. 42, S. 657, Nr. 44, S. 691 und Nr. 45 S. 705.

Nibelungenhort", „Vormund und Mündel", „Der Müller und sein Kind", „Die Schleichhändler", „Robert der Teufel", „König Enzio" u. s. w. Hermann v. Hermannsthal debütirt am Burgtheater mit dem einaktigen Drama „Die Blutrache", Töpfer bringt 8 Novitäten, darunter „Der beste Ton", „Karl der Zwölfte auf der Heimkehr", „Die Gebrüder Foster", Deinhardstein 6, darunter „Hans Sachs," und „Garrik in Bristol", Fr. v. Weißenthurn 7, darunter „Pauline" und „Des Malers Meisterstück", Albini „Kunst und Natur", Holbein 4 Stücke, darunter der „Doppelgänger", Lebrün 3, darunter „Nr. 777", Wolff 4, darunter „Preciosa", ferner erscheinen mit einzelnen Werken: Pannasch, Houwald, Zedlitz, Schall, Vogel („Der Erbvertrag" nach Hoffmann), Schlechta, Elsholz, Uechtritz („Alexander und Darius"), Costenoble, Gramerstädter, Halisch, Beer, Schröder, Marsano, Egon Ebert, J. G. Seidl, Contessa, Mand, Kettel, Graf Mailath, Römer u. s. w. — Lembert, Theodor Hell und Curländer lieferten wieder zumeist Uebersetzungen, deren in diesem Zeitraume (1824—1833) nach dem Englischen circa 4, nach dem Italienischen 3 (darunter abermals eine Bearbeitung vom „Gutherzigen Polterer", und eine sehr freie Benützung der ebenfalls Goldoni'schen „Locandiera" unter dem Titel „Mirandolina" erschienen, während die aus dem Französischen, in der bis dahin noch nicht vorgekommenen Anzahl von mehr als 50, freilich zumeist einaktigen Stücken vorkommen. Unter diesen überrheinischen Erzeugnissen befanden sich die frischesten, hübschesten Vaudevilles und Komödien aus Scribe's und seiner Mitarbeiter glänzendster Zeit, wir nennen u. v. A.: „Der Kuß durch Anweisung", „Die erste Liebschaft". „Belva" (Titelrolle: Dlle. Pistor, Feodora: Karoline Müller, Scherikoff: Löwe), „Zwei Jahre verheirathet", „Der Ehemann als Bittsteller", „Die Heirath aus Neigung" („Malvina"), „Das Sprudelköpfchen". „Der schönste Tag des Lebens", „Der aufrichtigste Freund", „Der Quäker und die Tänzerin", „Die Königin von sechzehn Jahren", „Der verheirathete Philosoph", „Die Familie Riekburg", „Die junge Pathe", „Ewig" ꝛc. ꝛc.

1833—1834.

„Helene", Sch. in 4 A. v. Bauernfeld, (Dlle. Peche, Karoline Müller, Mad. Poller, La Roche, Löwe, Fichtner, Herzfeld, Wilhelmi, Costenoble.)

„Sigmund", Sch. in 2 A. n. d. Franz. v. Curländer.

„List und Strafe", L. in 2 A. n. d. Franz. v. Herzenskron.

„Maria" oder „Die Pest in Leon", Tr. in 3 A. v O. Ernst Bohl (Hornbostel.)

„Der Gelehrte", L. in 2 A. n. Scribe v Hell.

„Der Regenschirm", L. in 1 A. v Holbein.

„Die falschen Vertraulichkeiten" (neue Bearbeitung).

„Die Buckelige", Sch. in 5 A. n. d. Engl. v. Wertheimer.

„Des Goldschmied's Töchterlein", L. in 2 A. v. Karl Blum.

„Alboin", Tr. in 5 A. von Pannasch.

„Die Puritanerin", Hist. Dr. in 2 A. n. d. Franz. von Lebrün.

„Warum?" L. in 1 A n. d. Franz. v. Curländer.

„Die Bekenntnisse", L. in 3 A. v. Bauernfeld, (besetzt mit Karoline Müller, Mad. Fichtner, Costenoble, Wilhelmi, Korn und Fichtner.

„Er bezahlt Alle", L. in 1 A. n. d. Franz. v. Koch.

„Kerker und Krone", Tr. in 5 A. v. Zedlitz.

„Das erste und letzte Kapitel", Gem. a d. bürg. Leben, (erster Akt: „Klärchen", zweiter Akt: „Frau Klara"), v Curländer.

„Der neue Roman", L. in 1 A. n. d. Franz. v. Joelsohn.

„Guido von Ostenthal", hist. Dr. in 5 A. v. Kuffner.

„Kenilworth", Sch. in 5 A. n. Walter Scott, v. Lembert.

„Die Altistin", L. in 2 A., u. d Franz. v. Curländer.

„Die Damen unter sich", L. in 1 A. n. d. Franz. v. Tenelli.

„Götz von Berlichingen", neue Bearbeitung vom Dichter selbst.

„Dichter Piron", L. in 1 A. n. d. Franz. v. Richter.

Im weiteren Verlaufe der dreißiger bis vierziger Jahre werden die Autorennamen und Titel der Stücke dem heutigen Publikum immer bekannter klingen. Eine ziemliche Anzahl derselben steht noch heute auf den Theaterzetteln. Es ist dies namentlich

die Zeit der größten Fruchtbarkeit Bauernfeld's und Halm's. Von hundert und einigen siebzig neuen Stücken hat Bauernfeld in diesem neunjährigen Zeitraume deren zwölf am Burgtheater zur Aufführung gebracht, und zwar 1834: „Franz Walter", Charakter-Gemälde in 4 Akten (erlebte 13 Aufführungen), 1835 „Bürgerlich und Romantisch" (noch heute beliebt), 1836 „Der literarische Salon" (eine Satire gegen die schlechte Wiener Kritik, speziell gegen Saphir, wurde nach der ersten Aufführung verboten), „Die Kunstjünger", dr. Ged. in 1 A. (nur 3 Mal gegeben) und „Das Tagebuch" (noch unlängst am Repertoir), 1837 „Der Vater" (Anfang der fünfziger Jahre wiederaufgenommen), „Der Selbstquäler", Char.-Gem. in 3 A. (8 Mal gegeben), 1838 „Zwei Familien", Sch. in 4 A. (5 Mal), 1840 „Die Geschwister von Nürnberg", L. in 4 A. (4 Mal), „Ernst und Humor", L. in 4 A. (6 Mal), 1841 „Die Gebesserten", L. in 3 A. (4 Mal), 1842 „Industrie und Herz", L. in 4 A. (erhielt sich einige Zeit auf dem Repertoir). — Von Halm erschien 1835 „Griseldis" (die Damen Peche und Rettich alternirten als Griseldis und Ginevra, die HH. Anschütz und La Roche als Artus und Cedric), 1836 „Der Adept" und das einaktige Schauspiel „Camoens", 1838 „Imelda Lambertazzi", 1840 „Ein mildes Urtheil", dann zu einer Wohlthätigkeitsvorstellung ein Gelegenheitsstück: „Die Pflegetochter", 1841 „König und Bauer" aus dem Spanischen, 1842 „Der Sohn der Wildniß". — Von Grillparzer wurden als Novitäten nur mehr die zwei letzten Werke gegeben: 1834 „Der Traum ein Leben" und 1838 „Weh' dem, der lügt"; des letzteren Stückes Mißerfolg schreckte den Dichter von jedem weiteren öffentlichen Versuche ab; nur das Vorspiel zu seiner „Libussa" gestattete er 1840 zu jener Wohlthätigkeits-Vorstellung aufzuführen.

Von neueren Autoren sehen wir Karl Gutzkow 1840 mit „Werner" debütiren, dem 1841 „Die Schule der Reichen", 1842 „Richard Savage" und „Ein weißes Blatt" nachfolgen, Heinrich Laube 1843 mit „Monaldeschi", Gustav Freytag 1843 mit „Die Brautfahrt" (welches aber nur eine Vorstellung erlebte), Benedix 1843 mit „Doktor Wespe", Eduard Devrient mit „Die Gunst des Augenblicks", „Verirrungen", „Treue Liebe", die Prinzessin Amalie v. Sachsen mit „Der Oheim", „Die Braut aus der Residenz" u. m. A., endlich — ein denkwürdiger Moment in der Geschichte eines Repertoirs — erscheint der Name Charlotte Birch-Pfeiffer 1836 mit dem Lustspiel „Onkel und Nichte" (nur 3 Mal gegeben) zum ersten und 1838 mit „Rubens in Madrid" zum zweiten Male auf dem Zettel der Hofbühne. Ferner bringen ihre Erstlinge: Gerle und Uffo Horn („Vormundschaft"), Alexander Bauman („Die beiden Aerzte"), Franz v. Braunau („Jadeit"), Schilling („Die Eisenbahn"), Otto Prechtler („Die Waffen der Liebe" und „Isfendiar"), Feldmann („Der Sohn auf Reisen" und „Das Porträt der Geliebten"), Gerle und Lederer („Die kranken Doktoren").

Sonst sind noch vertreten: Raupach mit „Tasso's Tod", „Corona von Saluzzo", „Kerker und Krone", „Die Geschwister" (unter dem Pseudonym Leuthner erschienen), „Cromwell's Ende", „Die Lebensmüden" u. a., Töpfer mit „Zurücksetzung", „Der reiche Mann" u. a., Treitschke („Mariana" u. a.), Hornbostel, Kempelen, Pannasch (5 Stücke), Römer, Blum („Der Markt zu Ellerbrunn", „Ich bleibe ledig", letzteres aus dem Italienischen), Koch, Albini („Die gefährliche Tante"), Mitsch, Zeiteles, Lembert, Weidner („Luftschlösser"), Fr. v. Weißenthurn (7 Stücke, darunter „Die Fremde"), Kuffner, Herzenskron, Stamm, Weisner, Loewenthal, A. P. (Fr. Raupach), Kotzebue, Berger, Cosmar, Heigl, Schneider („Der Heiratsantrag auf Helgoland"), Fels, Voß („Künstler's Erdenwallen"), Deinhardstein, Angely („Von sieben die Häßlichste").

An klassischen Erwerbungen zählt das Repertoir folgende: Goethe's „Faust", von Deinhardstein eingerichtet, einen neuerlichen Versuch mit der „Laune des Verliebten", desgleichen mit Schiller's Uebertragung des „Parasiten", mit den „Brüdern" des Terenz, bearbeitet vom Grafen Einsiedel, mit „Dame Kobold" nach Calderon von Gries, endlich mit Shakespeare's „Die Widerspänstige", „Viola" („Was Ihr wollt"), und „Die Kinder Eymbelin's", die beiden ersten von Deinhardstein, letzteres von Halm bearbeitet. Außer den letztgenannten kamen nur noch wenige dem Englischen entnommene Stücke zur Aufführung. Desto mehr — fünfzig an der Zahl — französischer Novitäten. Von letzteren nennen wir: „Nach Sonnenuntergang", „Der Mentor", „Die Vorleserin", „Wahn und Wahnsinn", „Das goldene

Kreuz", „Die Tochter des Geizigen", „Die Schwäbin", „Der Mann der Witwe", „Der Pariser Taugenichts" (Fichtner in der Titelrolle), „Der Student und die Dame", „Der Reisekommis", „Die Schwestern", „Unbewußte Liebe", „Ein Geheimniß" (übersetzt von Karoline Müller), „Molly", „Leichtsinn und seine Folgen" („Mademoiselle de Belle-Isle"), „Nach Mitternacht", „Der Fabrikant", „Die Verleumdung", „Das Glas Wasser", „Die Liebe nach der Hochzeit", „Fesseln", „O Oskar", „Sie schreibt an sich selbst" u. v. a.

1843—1844.

„Sieben Uhr", Sch. in 2 A. n. d. Franz. v. Messenhauser (derselbe war 1848 Kommandant der Wiener Nationalgarde und wurde 1849 in Wien erschossen).

„Die Lästerschule", (abermals anders und zwar in der jetzt giltigen Weise eingerichtet).

„Papilloten", L. in 1 A. n. Léon Laya.

„Die schöne Athenienserin", L. in 4 A. v. Feldmann.

„Die unsichtbare Beschützerin" („Les Demoiselles de St. Cyr"), n. Dumas v. Börnstein.

„Der Steckbrief", L. in 3 A. v. Benedix.

„Sampiero", Tr. in 5 A. v. Halm.

„Cäsario", L. in 5 A. v. Wolff.

„Canova's Jugendliebe", L. in 4 A. von Töpfer.

„Lucretia", Tr. in 5 A. n. Ponsard von Seidl.

„Modestus", L. in 4 A. v. Deinhardstein.

„Christof und Renata", L. in 2 A. n. Auvray v. Blum.

Dieses zehnte Jahr gibt uns, wie man sieht, die kürzeste der bisher aufgezählten Novitätenlisten, und zugleich die allerunbedeutendste. Etwas günstiger gestalten sich die nächsten Jahre, doch mit Unterschied. Die nun folgende Periode theilt sich nämlich in drei besondere Abschnitte, 1844—1848, die Periode der theilweisen Vernachlässigung, mit einzelnen Anzeigen eines neuerwachenden lebhafteren, zum Theil auch politisch anzüglichen Geistes; die Jahre 1848 und 1849 mit ihren Stürmen und „zeitgemäßen" Erwerbungen; 1850—1853 als der kräftige Anlauf zu neuem Aufschwung unter Laube's Direktion.

Die erstbezeichnete Periode brachte von Bauernfeld 1844 den „Deutschen Krieger" und 1847 „Großjährig", zwei Stücke, welche ein Erwachen des öffentlichen Geistes vorahnen ließen und zugleich beförderten. Das übrige Repertoir ist politisch unschuldig, ästhetisch nicht sehr reich bedacht. Wir nennen von Gutzkow: „Der dreizehnte November", von Oehlenschläger: „Dina", von Halm: „Donna Maria de Molina", von Prutz: „Moriz von Sachsen", von Kuranda: „Die letzte weiße Rose", von Bauernfeld: „Das Versprechen", „Unterthänig", „Der Ritter vom Stegreif"; an klassischen Sachen einzig nur Shakespeare's „Die lustigen Weiber von Windsor", als Experiment nur „Rose und Schleife", nach Calderon von Fritsch. Um Uebrigen Stücke von Prechtler, Berger, Braunau, Weber („Spartakus"), Prinzessin v. Sachsen („Der Majoratserbe" u. a.), Kaltenbrunner, Fr. v. Weissenthurn, Mikolatsch, Deinhardstein („Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten" u. m. a.), A. P. („Die Frau im Hause"), Feldmann, Turteltaub, Benedix („Der alte Magister", „Der Vetter"), Fr. Birch-Pfeiffer („Die Marquise von Villette", „Mutter und Sohn", „Dorf und Stadt"); Töpfer („Die Einfalt vom Lande"), Steigentesch, Hermannsthal („Ziani und seine Braut"), Herz („König René's Tochter"), Lederer („Geistige Liebe"), Grutsch („Agnes Sorel"), E. Ritter („Die Neuberin" u. a.), ferner eine Anzahl Uebersetzungen aus dem Französischen, darunter: „Ein Geheimniß" (schon 1839 gegeben, jetzt in einer neuen Uebersetzung von Kettel), „Dyohungen" (das jetzige „Geliebt werden oder sterben"), „Ein Herr und eine Dame", „Er muß auf's Land", „Sie springt durch's Fenster" u. s. w.

Mit dem Jahre 1848, d. h. mit dem glückverheißenden Märzmond dieses Jahres, entstand auch eine lebhaftere Bewegung im Novitäten-Repertoir des Burgtheaters, eine Bewegung, deren ästhetisch-politische Tendenz und deren praktische Ergebnisse am deutlichsten durch das Faktum charakterisirt werden, daß von Mitte März bis Mitte Juni, also im Zeitraume von drei Monaten, fünf große Novitäten und zwar: „Verbot und Befehl" von Halm, „Die Karlsschüler" von Laube, „Maria Magdalena" von Hebbel, „Die Valentine" von Freytag und „Bürgerthum und Adel" von Töpfer zur Darstellung gebracht wurden. — Im Herbste folgte dann die vollständige Aufführung der „Wallenstein-Trilogie", deren zwei erste Theile als Novitäten gelten müssen. Das Jahr 1849 blieb, trotz der ungünstigen Ver-

hältnisse, die eine beginnende Reaktionsperiode dem Theater bereitete, hinter diesen Anläufen nicht in allen Punkten zurück. Es brachte Goethe's „Tasso“ zur hundertjährigen Goethe-Feier, Hebbel's „Judith“, Gutzkow's „Urbild des Tartüffe“ und „Uriel Acosta“, Laube's „Struensee“, Bauernfeld's „Ein neuer Mensch“ — freilich auch Baumann's „Versprechen hinterm Herd“, als ziemlich unpassenden Kontrast, wenn auch an sich ganz reizend, zur klassischen Herrlichkeit. Die übrigen Novitäten dieses Jahres waren von Fr. Birch („Eine Familie“), Bacher, Wollheim („Rafael Sanzio“), Deinhardstein, Schreiner, Feldmann, Pannasch, Putlitz, Zwengsahn, Prechtler, Benedix, nebst einigen französischen Stücken, worunter „Michel Perrin“ ꝛc.

Laube begann seine artistische Leitung 1850 mit der Einstudirung einer neuen, vollständigeren Einrichtung von Goethe's „Faust“. Darauf folgten bis Mitte 1853: Von Shakespeare: „Julius Cäsar“, „König Heinich der Vierte“ (neue Einrichtung), „Coriolanus“, „Die Komödie der Irrungen“, „König Richard der Dritte“, „Viel Lärm um Nichts“ (Holtei'sche Einrichtung), „Imogen“, „Was Ihr wollt“; von Schiller: „Die Räuber“, „Turandot“; von Kleist: „Der zerbrochene Krug“; von Otto Ludwig: „Der Erbförster“. „Die Makkabäer“; von Gutzkow: „Der Königslieutenant“; von Laube: „Rokkoko“; von Bauernfeld 4 Stücke, darunter „Der kategorische Imperativ“ und „Krisen“; von Prechtler 3, von Fr. Birch 4, von Rosenthal 3 („Ein deutsches Dichterleben“), von Baumann 4, von Benedix 9, von Raupach 3, von Wilhelmi 2, von Mautner 2, von Hackländer „Der geheime Agent“ und „Magnetische Kuren“, von Plötz („Der verwunschene Prinz“), Töpfer („Rosenmüller und Finke“), Putlitz, Lederer, Lorm, Meißner, Grandjean, Braunau, Goyer, Elz, Angely („Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten“), Görner („Englisch“), Vogel je 1, und 21 nach dem Französischen, worunter „Die Königin von Navarra“, „Adrienne Lecouvreur“, „Der Hauptmann von der Schaarwache“, „Der Damenkrieg“, „Die Mördergrube“, „Der Vater der Debütantin“, „Erziehungsresultate“ „Buch III Kapitel I“, „Am Klavier“.

(Schluß folgt.)

Ein feiner Zug in Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“.

Erläutert von H. Th. Rötscher.

Keinem irgend gefunden Beobachter des Shakespeare'schen „Kaufmann von Venedig“ kann es entgehen, daß der Dichter dem Kaufmann von Venedig, Antonio, den Grundzug der Melancholie zugetheilt hat. Bei einem Genius wie Shakespeare ist es wohl der Mühe werth zu untersuchen, welche Absicht dem Dichter bei dieser Zeichnung leitete. Es wäre des Dichters unwürdig, einen solchen Grundzug nur als eine Zufälligkeit aufzufassen, welche eben sowohl hätte unterbleiben können. Versuchen wir mit Wenigem den Gedanken Shakespeare's darzulegen.

Man hat wohl einmal gesagt, die den Antonio beherrschende Schwermuth müsse als eine Ahnung des furchtbaren Verhängnisses aufgefaßt werden, welches über Antonio durch Shylok hereinzubrechen drohe. Eine seltsame Vorstellung! Was wäre das für eine Ahnung, welche nur bis zur Grenze der furchtbaren Gefahr für Antonio reicht, nicht aber bis zur glücklichen Beseitigung derselben!

Zunächst ist über die Thatsache der Schwermuth in Antonio kein Zweifel. Seine Freunde, wie er selbst, sind einig in der Anerkennung dieses Grundzuges. Nennt er ja doch selbst die in der Welt ihm zugetheilte Rolle eine traurige!

Antonio ist Kaufmann, seine Lebensthätigkeit ist also den merkantilen Interessen zugewendet. Aber Antonio ist zugleich ein großsinniges Gemüth, welches in den idealen Interessen der Freundschaft und des Wohlthuns seine Befriedigung findet. Er heißt der königliche Kaufmann, weil er sich in jeder Beziehung, selbst bis zur Vernachlässigung der materiellen Interessen, groß zeigt. Aber als Kaufmann ist er wesentlich darauf gewiesen, vor Allem seine materiellen Vortheile in Anspruch zu nehmen. Kommen sie aber mit den echt menschlichen Regungen und Interessen in Widerspruch, so entscheidet er sich stets für die letzteren und setzt stets die ersteren hintenan. Hat er doch gerade dadurch Shylok so tief erbittert, daß er Geld ohne Zinsen ausleiht. Man sieht also, daß seine eigentliche ideale Natur nicht in den Interessen aufgeht, die sein Stand vertritt, seine Seele ist also durch seine Thätigkeit und seine ganze Lebensrichtung nicht ausgefüllt. Es liegt aber für eine edle Natur ein unabweislicher Grund zur Schwermuth in dem Gedanken, durch

das Geschick und besondere Umstände auf eine Thätigkeit hingewiesen zu sein, welche den Menschen unbefriedigt läßt, weil sie ihn nicht ausfüllt. Antonio spricht diesen Gedanken allerdings nirgends direkt aus, aber es ergibt sich derselbe aus seiner ganzen Persönlichkeit. Daraus erklärt es sich auch, warum Antonio, als er der Rache Shylok's ohne Rettung verfallen zu sein glaubt, ohne Schmerz vom Leben zu scheiden erklärt, eine Resignation, ganz entsprechend seiner Persönlichkeit, welcher das Leben keine Befriedigung darbot, indem er sich immer in dem Widerspruch seiner Thätigkeit und seiner idealen Natur befand, und weßhalb ihn selbst die wunderbare Errettung durch Portia mit keinem besonderen Jubel und Entzücken erfüllt.

Geschichte des amerikanischen Theaters *)

I.

Das amerikanische Theater wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts von englischen Schauspielern, welche der Leiden in ihrer Heimath müde, wie schon so Mancher vor und nach ihnen, jenseits des Ozeans einen besseren Glücksstern suchten, gegründet. Aus demselben Schauspielhaus, von welchem Garrick ausging, kamen auch die amerikanischen Kolonisten; der erstere verlies Goodmans Fields, weil er sich einen Ruf begründet und einer größeren Sphäre anzugehören den Anspruch und das Recht hatte; die Kolonisten wanderten aus, weil der Weggang Garrick's von ihrer Bühne das Haus verödet und den Direktor Bankerott gemacht hatte.

Nachdem Garrick im Jahre 1741 von den Direktoren von Drury-Lane und Kovent-Garden, Fleetwood und Rich abgewiesen worden war, hatte er sich genöthigt gesehen, auf der kleinen Bühne zu Ipswich zu spielen, um überhaupt eine Gelegenheit zur Entfaltung zu haben. Dort sah ihn Giffard, der Direktor des Theaters in Goodmans Fields, und berief ihn schnell zu einem neuen Wirkungskreise. In der kurzen Zeit von einem Jahre erwarb sich Garrick den Ruf des ersten englischen Schauspielers und machte Giffard's Theater zu der anziehendsten und besten Bühne Londons und zum Mittelpunkt der kunstliebenden Welt.

*) Von unserm Londoner Referenten nach englischen Quellen bearbeitet. A. d. R.

Als in Folge dieser außerordentlichen Ereignisse die großen Theater in Covent-Garden und Drury-Lane leer standen, sahen die gedemüthigten Direktoren ihren Irrthum ein, und strebten jeder für sich den neuen Roscius zu gewinnen. Es war Fleetwood, welcher die Bedingungen Garrick's annahm; mit dem Schauspieler war er auch genöthigt dessen Freund, den Direktor von Goodmans Fields Theater, Giffard, als seinen künstlerischen Dirigenten anzunehmen und sich auf die Stellung des besitzenden Inhabers zu beschränken. So begann im Spätjahr 1742 im Drury-Lane eine neue glänzende Saison; Goodmanns Fields aber ging in die Hände eines neuen Unternehmers, William Hallam, über. Während einer Zeit von acht Jahren bemühte sich dieser, seiner Bühne Geltung zu verschaffen. Daß er den Kampf für seine Existenz so lange fortführen konnte, zeugt von seiner Geschicklichkeit. Zuletzt siegte indessen die Stärke von Drury-Lane, und der Nachfolger Garricks und Giffard's beschloß im Jahre 1750 sein Unternehmen mit einem Bankerott. Es war diese Heimsuchung, welche ihn an die Entdeckungsreise nach Amerika denken ließ; rasch entwarf er den Plan, berieth ihn mit seinen Freunden und Leidensgenossen, und schickte seinen Bruder Lewis, den Vater jenes zweiten Lewis Hallam, dessen sich manche jetzt lebende Amerikaner noch als „des alten Herrn Hallam" erinnern, als Anführer des Unternehmens auf die Reise.

Die beiden Hallam's hatten noch zwei Brüder, deren einer, Admiral Hallam, ein tüchtiger Marine-Offizier war. Ein vierter Bruder war Schauspieler und kam zufällig, durch die Nachlässigkeit des berüchtigten Charles Macklin, des größten Shylocks aller Zeiten und Verfassers des „Weltmannes" („The man of the world") in dem grünen Zimmer seines Theaters um's Leben. Lewis Hallam gehörte zur Gesellschaft seines Bruders William in Goodmans Fields, und nahm die Stelle des „ersten niederen Komödianten" ein. Seine Frau, die mit Rich, dem Direktor von Covent-Garden verwandt war, spielte die ersten tragischen und komischen Rollen. Lewis Hallam und seine Frau waren tüchtige Schauspieler und ihrem Talente nach über der Mittelmäßigkeit. Das erklärt den Umstand, daß sie während acht Jahren unter den schwierigsten Umständen viel zur Erhaltung der Bühne ihres Bruders beitrugen und endlich die Gründer des amerikanischen Theaters werden konnten.

Als William Hallam im Jahre 1750 fallirte, beliefen sich seine ungedeckten Schulden auf die mäßige

Summe von fünftausend Pfund Sterling. Seine Bücher waren in so guter Ordnung, und sein Benehmen hatte ihm die Achtung seiner Gläubiger in so hohem Grade gesichert, daß die letzteren ihm bei Uebergabe des Eigenthums die ganze Garderobe und alle anderen theatralischen Effekten, die man mit dem technischen Ausdruck „the properties“ bezeichnet, zum Geschenk machten. Dies setzte ihn in den Stand, seinen Plan schuldenfrei und mit dem nöthigsten Kapital versehen, zu verfolgen. Seine Hoffnungen waren jetzt nach der neuen Welt gerichtet, denn die alte schien für ein Menschenalter weggegeben. Nachdem er seinen Bruder Lewis und dessen Frau vermocht hatte, die Führung der Expedition nach den damals noch ziemlich wilden Kolonien des Westens zu unternehmen, war er einzig darauf bedacht, eine gute Truppe zusammenzubringen. Dies gelang ihm, und er versammelte alle Mitglieder derselben in seinem Hause. Dort legte er ihnen eine Liste von Schau- und Lustspielen vor, die er für die neue Welt für geeignet hielt. Die Rollen wurden vertheilt, und jeder der Gegenwärtigen gab seine Einwilligung zu der Vertheilung zu erkennen. Die Stellen sowohl vor als hinter dem Vorhang wurden alle genau bestimmt, und diejenigen, welche sie füllten, verbanden sich zur Erfüllung aller daraus abgeleiteten Pflichten. Lewis Hallam wurde zum Direktor ernannt, und alle verpflichteten sich, ihn als Richter von etwaigen Streitigkeiten anzuerkennen. William Hallam behielt sich als erster Unternehmer gewisse Ober- und Eigenthumsrechte und die Hälfte des nach Abzug von allen Kosten und Antheilen der Schauspieler bleibenden Gewinnes vor; die andere Hälfte des Gewinnes sollte an Lewis Hallam als Leiter des Unternehmens fallen.

Der Direktor der Emigranten-Truppe und seine Frau waren ihre ersten Größen. Der nächste Schauspieler war Rigby, im tragischen und komischen Fache gleich ausgezeichnet. Ihn begleitete seine Frau, eine Schauspielerin, von deren Bedeutung die Geschichte nichts Besonderes aufbewahrt hat. Das Paar Clarkson gehörte zu der Klasse der „nützlichen“ oder „brauchbaren“ Schauspieler, und war dadurch besonders für das Unternehmen geeignet. Eine junge Actrice, Miß Palmer, schloß die Reihe der Damen. Von Männern sind noch die Schauspieler Singleton, Herbert Winnel (manchmal auch Wynel geschrieben), Adcock und Malone zu nennen.

Bereits vor der Abreise der Gesellschaft von England waren vierundzwanzig Schauspiele ausgewählt und die Rollen mit Sorgfalt vertheilt und zum Theil einstudirt worden. Von der Mehrzahl der Stücke sind uns die Namen aufbewahrt. Sie waren: „Der Kaufmann von Venedig“, „Die reuige Schöne“, „Des Liebhabers Kriegslist“, „Jane Shore“, „Der Rekrutirungsoffizier“, „König Richard III.“, „Der nachlässige Ehegatte“, „Das beständige Paar“, „Hamlet“, „Othello“, „Theodosius“ (der in Amerika überall besonders gefiel), „Der geärgerte Gemahl“, „Tamerlan“, „Der Unbeständige“, „Die Frauen sind ein Räthsel“, „Der argwöhnische Ehemann“, „Die selbstbewußten Liebenden“, „Georg Barnwell“, „Das Comité“ und „Die Zwillingsrivalen“. Diese zwanzig Stücke waren ohne Zweifel die zur damaligen Zeit in London beliebtesten Schauspiele; in unserer Zeit werden etwa nur noch sechs davon auf die Bühne gebracht, von denen vier Shakespeare zum Verfasser haben. Alle Komödien Farquhar's sind trotz ihres ausgezeichneten, dem des Shakespeare nahe kommenden Dialogs bei Seite gelegt worden. Zuweilen nur werden sie für ein Benefice wieder hervorgeholt, aber auch dann nur verstümmelt zum Nachtisch gegeben. „Der nachlässige Ehegatte“ von Colley Cibber, ein Stück, welches Pope die letzte Komödie in der englischen Sprache nannte, wird heutzutage vom Publikum nicht mehr geduldet, und „Der argwöhnische Ehemann“ von Bischof Hoadley erscheint selbst dem Langmüthigsten durch seine losen Freiheiten zur Darstellung ungeeignet. Die für die Reise vorbereiteten Farcen hatten die folgenden Namen: „Lethe“, „Der lügende Kammerdiener“, „Die Miß in ihren Kinderkleidern“, „Der falsche Doktor“, „Der Teufel muß bezahlt sein“, „Hob in dem Brunnen“, „Damon und Phlida“ und „Der Anatom“. In dem letzten Stück kam ein französischer Arzt vor, den Rigby so ausgezeichnet darstellte, daß das Stück durch seine Popularität und Anziehungskraft zur wichtigsten unter allen Possen wurde. Drei von denselben hatten Garrick zum Verfasser, und von diesen werden zwei noch heutzutage zuweilen aufgeführt. Die Gesellschaft hatte nur eine Pantomime, die auch während vieler Jahre die einzige blieb: „Der Harlequin-Erheber“, oder „Der betrogene Müller“.

Der jüngere Lewis Hallam, dessen sich, wie erwähnt, manche ältere jetzt lebende Amerikaner noch als „des alten Herrn Hallam“ erinnern (der Sohn des Lewis Hallam, der bei dem Unternehmen die Stelle des Direktors und „ersten niederen Komödianten“ einnahm), und der die Hauptzüge dieser Anfangsgeschichte einem Freunde in die Feder diktirte, war damals ein

Knabe von zwölf Jahren, und befand sich in einer Elementarschule in Cambridge. Seine Eltern ließen ihm die Wahl zwischen Bleiben und Auswandern, und der Knabe entschied sich sie zu begleiten. Ein jüngerer Sohn Adam und eine Tochter, welche bald als Miß Hallam ihr Debüt machte, gingen ebenfalls mit den Eltern und ihrer Truppe. Eine Tochter, die nur sechs Jahre alt war, wurde bei ihrem Onkel William untergebracht und zeichnete sich in späteren Jahren in der dramatischen Welt unter dem Namen Mrs. Waltck's aus.

Wie erwähnt, war zwischen dem Eigenthümer und Projektor William Hallam und seinem Bruder Lewis, dem Direktor und Geranten der Vertrag gemacht worden, daß sie sich in den Gewinnst des Unternehmens gleich theilen sollten. Dieser Gewinnst nun bestand aus dem Gelde, das übrig blieb, nachdem die Unkosten und „die Antheile" der Schauspieler abgezogen waren. Aus dieser Bedingung ersehen wir, daß die Gesellschaft eine Antheilsgesellschaft oder wie es auf Englisch genannt wird, ein scheme war. In solchen schemes sind dem Unternehmer gewöhnlich ein oder mehrere Antheile als Belohnung für die Mühe der Direktion zugewiesen; ein oder mehrere Antheile bezahlen ihn für den Gebrauch und die Abnützung der Garderoben; er erhält dann auch einen oder mehrere Theile für seine Fähigkeit und seinen Namen als Schauspieler; da er nun das Recht hat, die Rollen zu vertheilen, so hat er die Macht seinen eigenen Ruf durch Aneignung der dankbarsten oder populärsten Rollen frisch zu erhalten. Die nach Befriedigung des Direktors bleibenden Antheile werden unter die Mitglieder der Republik nach Maßgabe ihrer Fähigkeit, ihres geschäftlichen Rufes oder ihrer Gunst beim Publikum getheilt.

Die Hallam'sche Gesellschaft, die bald unter dem Namen der „amerikanischen" bekannt wurde, behielt diese Verfassung längere Zeit, und veränderte sie erst einige Zeit nach der amerikanischen Revolution. Die hervorragendsten Schauspieler wurden Theilhaber am Eigenthum, die Zahl der Antheilhabenden wurde verringert, Schauspieler wurden für wöchentliche Gagen angenommen, und so entwickelte sich allmählich das gegenwärtige amerikanische, auch in Europa bekannte System, nach welchem ein Mann oder eine Gesellschaft von Männern, durch Vertrag verbunden, die Miether oder Eigenthümer eines Theaters und der nöthigen Garderobe sind, und der Theaterdirektor oder Regisseur sowie die Schauspieler selbst nur gegen Salair engagirt sind.

Ueber die Vertheilung der shares in der amerikanischen Gesellschaft sind uns Nachrichten aufbewahrt worden. Es waren im Ganzen achtzehn Antheile festgesetzt. Da sich die Zahl der erwachsenen Schauspieler mit dem Direktor auf zwölf belief, und jeder einen Antheil hatte, so blieben sechs Antheile für besondere Interessen übrig. Von diesen hatte Lewis Hallam einen als Direktor, und einen zweiten für seine drei Kinder. Vier Antheile kamen demnach auf das Eigenthum oder die Gaederobe und können alleln als Gewinnst betrachtet werden, der zwischen die Brüder Hallam getheilt werden sollte. Ohne diese Annahme ist es schwierig zu sagen, was der allgemeine Vertrag unter Gewinnst verstanden habe.

Die dramatischen Abenteurer schifften sich zu Anfang des Monats Mai des Jahres 1752 auf der „Charming Sally", Kapitain Lee, ein, und erreichten nach einer für damalige Reisemittel kurzen Ueberfarth von sechs Wochen wohlbehalten die Stadt Yorktown in Virginien.

Da die ersten Ansiedler in Virginien zur englischen Staatskirche gehörten, die damals vom Gesetz ausschließlich anerkannt war, und da diese „Bischöflichen" dem Schauspiel mehr Freiheit erlaubten, als alle übrigen Religionssekten (obwohl sie nicht weniger intolerant in Bezug auf Glaubenssachen waren als ihre presbyterischen Brüder, und im allgemeinen die meisten anderen Sekten an religiöser Intoleranz übertreffen) so ist es wahrscheinlich, daß dieser Umstand einen Hauptgrund für die von William Hallam getroffene Wahl Virginiens zum Schauplatz des ersten dramatischen Versuchs in Amerika abgab.

Die Hallam's hatten alle Maßregeln getroffen, daß ihre Gesellschaft sogleich bei der Ankunft in Amerika zum Spielen bereit sein sollte. Die Stücke waren vor der Einschiffung ausgewählt, die Rollen vertheilt und einstudirt worden; während der Reise wurden regelmäßige Proben gehalten; das Quarterdeck der „Charming Sally" war die Bühne, und so oft Wind und Wetter günstig waren, spielten die Helden und Heldinnen des Kothurns die ihnen zugetheilten Rollen, so daß nach und nach alle ausgewählten Stücke probirt und namentlich diejenigen eingeübt wurden, welche die amerikanische Wildniß zuerst zu erheitern bestimmt waren.

Der berühmte Schiffer Parry, als sein Schiff in dem Eise der dem Nordpol nahen Region, die seinen Namen trägt, festgefroren war, erhielt die Heiterkeit und den Muth, und dadurch die Gesundheit seiner Schiffsmannschaft durch Einführung dramatischer Erhei-

terungen. Seit jener Zeit haben alle Schiffsmannschaften, die unter Roß, Franklin, Clure und Anderen auf ihren Schiffen die halbjährige Nacht des polaren Winters zu überstehen hatten, die Muse zu ihrem besonderen Schutz herbeigerufen. Auch auf gewöhnlichen Seereisen ist das Verlangen nach Erheiterung besonders groß und die Komödie, auch die schlichteste, besonders wohlthuend. Diejenigen, welche Matrosen kennen oder nur einmal die Linie passirt haben, wissen, wie sehr die Seeleute auf theatralische Vorstellungen versessen sind; hierin wie in vielen anderen Eigenschaften des Geistes und Gemüths sind sie Kindern recht ähnlich. Es ist uns demnach ausgemacht, und wird auch angegeben, daß die Fahrt der „Charming Sally“ im Mai 1752 die munterste war, die jemals eine Schiffsgesellschaft über den atlantischen Ozean gemacht hat. Und es ist ebenso sicher, daß keine Gesellschaft von Schauspielern je besser zu ihrem beabsichtigten Debüt vorbereitet war, als die unsere, die einen Grad von Präcision erreicht hatte, welcher einen gewissen Erfolg ganz außer Zweifel stellte.

Nachdem die Schauspieler in Yorktown an's Land gestiegen waren, gingen sie nach Williamsburg, der damaligen Hauptstadt Virginiens, suchten beim Gouverneur Dinwiddin um Erlaubniß zur Errichtung eines Theaters nach, und erhielten sie auch. Hallam fand in einer der Vorstädte ein langes Haus, das von früheren Emigranten erbaut und wahrscheinlich zu einem Waarenhaus bestimmt gewesen war; da es leer und unbenutzt dastand, konnte es der Direktor wohlfeil an sich bringen, und darin seine Bühne, sein Parterre, seine Logen und Gallerien einrichten.

Dies war das erste Theater, das in Amerika von einer regelrechten Gesellschaft von Schauspielern eröffnet wurde. Obwohl es innerhalb der Stadtgrenze der Hauptstadt der alten Kolonie lag (welche Stadt, man muß sich erinnern, bereits eine gelehrte Schule, das William- und Mary-College besaß, und die Residenz aller Offiziere der königlichen Regierung war), war es dem Wald doch so nahe, daß der Theaterdirektor in seiner Thüre stehen und Waldtauben schießen konnte. So soll er sich manchmal sein Abendessen verschafft haben (?). Auf dem Platze stand noch vor wenigen Jahren ein Privathaus, das dem Richter Tucker gehörte; denn das alte Theater war schon lange vom Feuer zerstört, und dafür ein neues unterhalb des alten Kapitols erbaut worden.

Der Unternehmer hatte für ein Orchester nicht Sorge tragen können; es war daher ein großes Glück, daß ihm der Zufall mit einem musikalischen Talente beistand. Ein Musiklehrer Namens Pelham hatte sich kurze Zeit vorher in Williamsburg niedergelassen, um die Kolonisten auf dem Harpsichord spielen zu lehren. Dieser unternahm es mit seinem Harpsichord die Stelle des Orchesters im Theater auszufüllen.

Am 5. September 1752 wurde zu Williamsburg, der Hauptstadt Virginiens, das erste Drama aufgeführt, das je eine Gesellschaft regelmäßiger Schauspieler auf amerikanischem Boden in Scene setzte. Es war „Der Kaufmann von Venedig“; ihm folgte die Farce „Lethe“ von Garrick. Der größte Dramatiker der Neuzeit und sein größter Schüler hatten das Verdienst und die Ehre, die Schauspielkunst dem neuen Kontinent ans Herz zu legen.

Der erste Theaterzettel zeigte die Stärke der Gesellschaft und die Fähigkeiten der verschiedenen Schauspieler. Mit Ausnahme der Mrs. Clarkson, Mrs. Rigby und des kindlichen Adam Hallam waren alle Schauspieler an diesem Abend auf der Bühne.

„Der Kaufmann von Venedig“.

Bassanio	Mr. Rigby.
Antonio	„ Clarkson.
Gratiano	„ Singleton.
Salanio und Herzog	„ Herbert.
Salarino und Gobbo	„ Winnel.
Launcelot und Lubal	„ Hallam.
Shylock	„ Malone.
Diener der Portia	Master Lewis Hallam, (sein erstes Auftreten auf der Bühne).
Nerissa	Miß Palmer.
Jessica	„ Hallam, (ihr erstes Auftreten auf der Bühne.)
Portia	Mrs. Hallam.

„Lethe“.

Esop	Mr. Clarkson.
Alter Mann	„ Malone.
Feiner Herr	„ Singleton.
Franzose	„ Rigby.
Charon	„ Herbert.
Merkur	„ Adrock.
Betrunkener Mann und Tattoo	„ Hallam.
Johann	„ Winnel.
Mrs. Tattoo	Miß Palmer.
Feine Dame	Mrs. Hallam.

„Lethe“ war damals in London noch eine Neuigkeit, und als zweites Stück des Abends sehr beliebt. Eine Rolle, die des Schneiders, wurde in Williamsburg

weggelassen. Eine andere Rolle, die des Lord Challstone, existirte damals noch nicht und wurde erst später von Garrick dem Stück eingeflickt.

Wie aus dem Theaterzettel hervorgeht, war die erste Aufführung eines Dramas auf einer regelrechten Bühne in Amerika auch die Gelegenheit zum ersten Debüt des zweiten Lewis Hallam. Er hatte nur eine Zeile zu sprechen, was weder er noch Andere für eine schwere Aufgabe hielten; allein als er die Zuschauer sich gegenüber sah, faßte ihn der Schrecken; er stand einige Zeit bewegungslos und stumm da, brach dann in Thränen aus und verließ endlich die Bühne auf sehr unrühmliche Weise. Derselbe Hallam war nachher während beinahe eines halben Jahrhunderts der Held und Günstling der Tragödie und Komödie in Amerika.

Bei dieser Anekdote von Hallam denkt man an Fox, der seine Jungfernrede anfing: „I conceive — I conceive — I conceive“,— dann stecken blieb und sich niedersetzte. Ein Redner sprang auf und benutzte die Gelegenheit mit großer Gewandtheit zu einem beißenden Witze. „The honourable member has conceived thrice and brought forth nothing“. Der kochende Ehrgeiz und die brennende Eitelkeit überwanden jetzt in Fox die Scheu des Neulings, und an demselben Abend noch trat Fox in die Reihe der besten Redner Englands.

Ein Prolog, noch auf dem Schiff von Singleton, der später auch einen Band Gedichte veröffentlichte, verfaßt, wurde von Rigby vorgetragen. Er war so wohl im Gedächtniß des jüngern Hallam fixirt, daß ihn dieser vierzig Jahre später auf Ersuchen Dunlap's niederschreiben konnte. Im Folgenden ist eine freie Uebertragung desselben versucht:

Zur neuen Welt von Großbritaniens Strand,
Durch wilden Meeres sturmbewegte Wogen,
Kommt jetzt Thaliens Dienerschaar gezogen,
Als Abgesandte aus dem Heimathsland,
Um weit im Westen edlen Brittensöhnen
Zu zeigen hohe Muster alles Schönen.
Und wenn auch dumpfe Geister uns verdammen,
Soll uns're Kunst doch Euren Sinn entflammen.
Die Welt ist eine Bühne, Menschen spielen,
Das Schauspiel aber zeigt die Welt den Vielen,
Hier lehrt Natur empfängliche Gemüther
Mit Kraft vertheidigen des Rechtes Güter.
Vernunft mag reden, doch mit größ'rer Kraft
Erweckt zu Thaten uns die Leidenschaft.
Im Wechsel bringen beide Freud' und Schmerz,
Dem schwachen Fahrzeug gleicht des Menschen Herz,
Vernunft der Karte, Leidenschaft dem Sturm.
Damit die Tugend in dem Bretterschiff
Den Sturm ausweitre und das Felsenriff
(Zur Warnung trägt's die Leuchte auf dem Thurm)
Vermeide, sei dem Steuermann Verstand,
Beständigkeit den Reisenden gegeben,
Zum Schutz vor der Sirenen fingend Leben,
Und ihrer Lockung nach des Truges Strand.
Zu oft schon hat der Bühne Zauberkunst
Mit der Sirenen Lockungen betrogen.
Doch hat zum Abgrund keinen sie gezogen,
Dem sie nicht gab des freien Wählens Gunst,
Wie Herkules am Scheideweg zu steh'n,
Den Dornenpfad, den Rosenweg zu geh'n.
Das Laster geißelnd, zeigt sie sein Gesicht,
Tod den Tyrannen, Mördern das Gericht,
Und alle Sünde macht gelähmt sie stehen,
Als hätten sie der Gorgo Haupt gesehen.
So liebt sie denn um ihrer Tugend Willen,
Und ihre Schwächen duldet ganz im Stillen,
Wie üble Laune der geliebten Schönen.
Der Wahrheit Sprache soll von ihr ertönen,
Das reine Leben soll auf ihr erscheinen,
Auch wird der Wahrheit Dichtung sie vereinen.
Nur edle Bilder wird sie vor Euch bringen.
Und Musenfreunden wird es dann gelingen,
Die Zweifler mit der Göttin zu versöhnen
Und ihren Dienst mit Beifall zu bekrönen.

Musikalische Literatur.

Anleitung zum Vortrage Beethoven'scher Klavierwerke. Von Adolf Bernhard Marx. Berlin 1863. Verlag von Otto Janke.

v. Br. — Professor A. B. Marx hatte schon der ersten Ausgabe seines Buches über Beethoven einen Anhang beigegeben, in welchem er einige Bemerkungen über Studium und Vortrag der Beethoven'schen Klavierwerke niederlegte. In der zweiten Ausgabe fiel dieser Anhang weg, an dessen Statt der Verfasser eine jedenfalls wenig für diese Stelle passende Abhandlung „über Form und Formen in der Tonkunst“ einschob, um dagegen seine Bemerkungen über das erstere Thema, beträchtlich erweitert, in einem selbständigen Büchlein erscheinen zu lassen.

Er eröffnet dasselbe mit den Worten: „Ich wünsche mir für mein Büchlein den Jüngling herbei und die Jungfrau, deren frischempfängliches Herz schon je einmal bei Beethoven's Akkorden heftiger geschlagen, die aufgehorcht haben bei diesen Klängen, welche so neu und unerhört und dabei so ursprünglich und unserem Seelenleben so vertraut zu uns gesprochen,

wie Stimmen der Verheißung aus den ersten Jugendtagen".

Solchen Andeutungen zufolge können wir uns eigentlich, wir sagen es mit Bedauern, nicht zu denjenigen Lesern zählen, wie sie der Verfasser wünscht, da die ersten Jugendtage und ihre Verheißungen nun doch schon eine geraume Strecke hinter uns liegen, aber ein Büchlein, welches sich mit Beethoven beschäftigt, wendet sich eo ipso nicht nur an „Jünglinge" und „Jungfrauen", sondern auch an Männer; wenigstens mögen solche ein empfehlendes Urtheil aussprechen, um das Büchlein weiteren Kreisen bekannt zu machen, damit es in diejenigen Hände komme, welchen es der Verfasser eigentlich zugedacht hat. Und immerhin verdient das Büchlein solche Empfehlung, da manche Partien desselben von jugendlichen Eleven, in deren Gemüthern Empfänglichkeit für die Beethoven'sche Geistes- und Phantasiewelt lebt, mit Nutzen gelesen werden können. Daß der Verfasser einem einzigen Blindgebornen den Staar würde stechen können, muß er nicht erwarten, aber einen Sehenden durch erläuternde Winke über einzelne Punkte aufhellen, das vermag das Werk.

Man hat dem Verfasser öfter seinen allzublühenden, volltönenden Styl zum Vorwurfe gemacht. Kant selbst hat einmal Plato ganz leise den Vater der Schwärmerei gescholten. Vergessen wir aber doch über all' unsern verständigen Betrachtungen und wissenschaftlichen Untersuchungen nicht, daß es um die Kunst, je höheren, echteren Ursprunges sie sich rühmen kann, in der That eine göttliche Sache ist, von welcher in gehobenem Tone zu sprechen denn doch zuweilen noch erlaubt sein mag. Wenn der Verfasser in seinem einleitenden Vorworte daher weiterhin bemerkt: „Ich wünsche mir in meinen Kreis diese reinerhaltene Jugend, der bei irgend einer von Beethoven's Weisen eine Ahnung von dem Urklang, von den Urmelodien erwacht ist, die der ewig unversiegbare Quell unserer Kunst, die Götterbilder sind, denen alle Tondichter anhangen und nachtrachten, die sie zu fassen streben, sich und den Hörern zur Beseligung", so sind wir durchaus nicht geneigt an solchen Anschauungen zu nergeln, freuen uns vielmehr, daß ein Mann, der schon so manches Jahr hindurch ziemlich schwer lastende Berufspflichten zu erfüllen hatte, sich noch so viel Enthusiasmus zu bewahren vermochte. Die von dem Verfasser bei jeder Gelegenheit wiederholte Meinung, daß die Beethoven'schen Instrumental-, zumal seine Klavierwerke eine Welt für sich bilden, zu deren idealer Höhe nur sehr Weniges sonst noch im gesammten Reiche der Tonkunst auch nur annähernd hinanreicht, haben wir von jeher getheilt.

So viel im Allgemeinen. Und nun sei uns nur noch gestattet, einige Bemerkungen in der Reihenfolge auszusprechen, wie sie uns bei der Lektüre des Büchleins aufgestoßen sind.

„Diesen Lesern und ihren Zugehörigen", sagt der Verfasser Seite 6, „bietet sich das Büchlein als Berather und Wegweiser dar". Zugehörigen? Ein etwas schief gewählter Ausdruck.

„Wer Dussek versteht", heißt es Seite 9, „dem wird Louis Ferdinand nicht fremd bleiben, wer Thalberg sich angeeignet, hat Henselt schon mitgewonnen und steht dem unvergleichlich geistvollen, sonoren Liszt, sowie dem genialen R. Schumann schon näher". Wir gestehen, diese Stelle mit einiger Verwunderung gelesen zu haben, indem wir in ihr einen Eklekticismus ausgesprochen finden, der zu einer wahrhaften, reinen Erkenntniß und Verehrung Beethoven's schlecht stimmt; denn eine solche schließt die auch nur relative Anerkennung eines Henselt und Thalberg schlechterdings aus.

Seite 43 finden wir eine gute, feine Bemerkung über den Anfang der F-moll-Sonate (op. 57). Marx schlägt nämlich vor, den Gesang in den ersten zwei Takten dieser Sonate in der tieferen Stimme noch leiser vorzutragen, als in der höheren, denn, meint er, „sie ist gleichsam der Schatten eines Schattens".

Der Verfasser hat manchmal eine Art des Zitirens, die einen komischen Effekt macht, z. B. Seite 51: „Die Seele strömt in einem ununterbrochenen Erguße (Reichardt) ihren Inhalt dahin; der Geist schreitet von einem Gedanken zum folgenden und zu den andern schlußfest und klar ausgesprochen (Schindler) seinem Ziel entgegen und erreicht es".

Die Tradition, von welcher Seite 62 erzählt, daß Beethoven seine Kompositionen beinahe jedesmal anders vorgetragen, mag zuweilen in Erinnerung gebracht werden, da sie zu gewissen Schlüssen führt und so Manchem zu denken geben dürfte.

Mit Recht erinnert der Autor Seite 67 daran, daß Taktfreiheit das Ursprüngliche war und daß man Jahrtausende lang musizirt hat, ehe das Gebäude des Taktwesens aufgeführt war.

Der Abschnitt, in welchem Marx von der „Form des Studiums" spricht, möchten wir, als einen der für Eleven lehrreichsten bezeichnen, denn in der That hängt von dem System, nach welchem man bei dem technischen

sowohl, wie bei dem geistigem Studium der Tonwerke verfährt, das Meiste für die Vollkommenheit und Sicherheit der Ausführung ab. Schon gebildeteren Musikern würden wir insbesondere auch das Lesen vor allem Spielen angelegentlich empfehlen, ein Punkt, welchen Marx übersehen, und auf den R. Schumann einmal sehr nachdrücklich hingewiesen hat.

Eine höchlich zu rügende, in allen Schriften des Verfassers wiederkehrende Unart ist es, daß er es so sehr liebt, gewisse Wahrheiten, an denen Niemand zweifelt (denn mit und zu dem Pöbel spricht man überhaupt nicht), und welche dadurch, daß sie bereits unzählige Male wiederholt wurden, trivial geworden sind, immer wieder mit wichtiger Emphase und in einem unerquicklichen Predigerton gleichsam von der Kanzel herab zu verkünden. So z. B. Seite 117: „Man muß mit der Seele hören, nicht bloß mit den fleischlichen Ohren"! Oder Seite 132: „Aber die Kunst, das Kunstwerk gehört auch nicht dem Verstande, ist nicht aus ihm geboren, sondern ist ein Kind der Phantasie und gehört ihr zu". Warum bemerkt der Verfasser nicht auch, daß man einer Gesellschaft nicht die Sonate pathétique vortragen sollte, während sie sich etwa mit dem Blindekuhspiel ergötzt? Freilich hat die Kunst, es ist leider nur allzuwahr, allerzeit und allerorts gegen gar vielerlei Brutalität anzukämpfen.

Der Enthusiasmus unseres Autors ist uns wahrlich nicht zuwider, wohl aber die Geziertheit, in die er manchmal verfällt. So schließt er seine Bemerkungen über die Sonate op. 81 (Les Adieux, l'Absence et le retour) mit dem Satze: „Es wäre unbegreiflich, wenn neben dem Entzücken nicht auch die Rührung der Beglückten zur Sprache käm'". Diese kokettirende Apostrophe am Schlusse scheint uns überflüssig.

Vortrefflich charakterisirt Marx den allerdings merkwürdigen, von Beethoven mit „Marschmäßig" bezeichneten, zweiten Satz in der Sonate op. 101 mit den Worten: „Ein seltsam Zwitterbild ist dieser Heldenzug, der sich nur in der Phantasie begibt. Alles ist kühn an ihm: der zuckende Einsatz, die zuckende Fortbewegung von einem breit hingelegten Akzent zum andern, das unaufhaltsame Emporbrängen der Melodie, das Hinauflangen des Basses durch drei Oktaven. Dabei aber ist Alles mehr geistig als körperlich ausgeführt u. s. w." Dagegen ist es auffallend, daß der Autor über den Schlußsatz dieser Sonate, eine der bewunderungswürdigsten Kompositionen Beethoven's so rasch hinwegeilt, und noch auffallender, daß er die drei Sonaten op. 109, 110 und 111 in einer derartigen, selbständig erscheinenden Arbeit ganz übergeht und sich mit ein paar nichtssagenden Phrasen entschuldigt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

12. — 18. November: „Ein Lustspiel". — „Der Traum ein Leben". — „Ein Opfer der Wissenschaft" und „Nur Mutter" (2 Mal). — „Othello". — „Ein Attaché". — Ein Mal (Leopoldstag): Geschlossen.

Am 12. d. M. debütirte Fr. v. Greiner (Bartelmann) als Frau von Plessen in Venedig „Lustspiel". Wir werden demnächst Gelegenheit finden, ausführlich über das neue Mitglied zu referiren.

„Ein Opfer der Patienten" und „Nur Mutter" sind, wie vorausgesehen, Repertoirstücke geworden, ersteres freilich nur mit Hilfe des letzteren, welches die eigentliche Anziehungskraft ausübt.

In Grillparzer's „Traum ein Leben" hatte Hr. Förster Anschütz's Rolle, den König von Samarkand, übernommen. Es war dies bekanntlich eine der farbenreichsten, energischesten Leistungen des würdigen Seniors. Hr. Förster strebte diesem Muster glücklich nach; es gelang ihm der Gestalt eine gewinnende Würde, seinem Vortrage eine charakteristische Mannigfaltigkeit zu geben. — Minder günstig nahm sich Frl. Baudius als Gülnare aus, von der man nicht recht begriff, wie sie sich aus den modernen Salons und Wohnstuben plötzlich „an die Ufer des Wahia" und nach „Samarkand" verirrt habe?! — Hr. Lewinsky spielt den Zanga sehr energisch, aber bei all der Energie doch etwas monoton. Sein Vortrag könnte farbenreicher und mit etwas Humor gewürzt sein. Ruffan ist eine der tüchtigsten Leistungen des Hrn. Wagner, Frl. Bognar (Mirza) ganz entsprechend, Fr. Rettich (altes Weib) sehr charakteristisch. Die übrigen Mitwirkenden genügen.

Im „Othello" gab Hr. Baumeister den Cassio anstatt des Hrn. Sonnenthal. Es ist uns jedoch nicht bekannt, wie diese Neubesetzung gelang.

Carltheater.

12. November: „Häusliche Studien“, v. Meilhac und Halévy. — „Ein Wort an den Minister“, von A. Langer. — „Der Ring des Gyges“, Mythologisch-philosophisch-parodistische Burleske v. Neßl und Conradin. Sämmtlich einaktig, sämmtlich neu. Benefice des Hrn. Ascher.

Wie uns, übereinstimmend mit den Referaten der Tagesblätter, berichtet wird, darf das Urtheil, welches das Publikum am ersten Abend fällte, von der Kritik ratifizirt werden.

Die „Häuslichen Studien“ sind etwas stark frivol, doch ziemlich unterhaltend, würden indessen mehr angesprochen haben, wenn Hrn. Ascher's Gewandtheit an Frl. Müller einen besseren Partner fände. Leider gibt es noch immer Leute, die nicht im Stande sind, Frl. Müller für eine Salondame zu halten. — Als Kammermädchen oder, wie im zweiten Stückchen, als hübsche Portierstochter, das läßt sich eher hören. Dieses zweite Stück hat am besten gefallen, weil es nicht ohne Geschick eine Anekdote aus alter Zeit mit modernen Beziehungen aufputzt und dramatisch zuspitzt, und weil es von den HH. Ascher, Treumann und Matras gut gespielt wird.

Der „Ring des Gyges“ wurde als eine dramatische Albernheit ohne Sinn und Schick, dessen Musik nichtssagend ist, insofern abgelehnt, als sich ein großer Theil des Publikums vor dem Ende entfernte. Demungeachtet wurde die letztere der drei Novitäten noch 4 Mal wiederholt, ein Beweis entweder, daß sich das Publikum damit versöhnt hatte, oder daß die Treumann'sche Direktion es mitunter für gut findet, ihrem Publikum die abgewiesenen Speisen wiederholt aufzudringen.

Wiener Konzertbericht.

Singakademie.

15. November, Mittags. Programm: Kantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“ von J. S. Bach. „Opferlied“ von Beethoven. „Volkslieder“. „Requiem für Mignon“, von Schumann. Dirigent: Hr. Brahms.

Der gewaltige Leipziger Kantor bietet in jedem seiner größeren Werke dem denkenden Hörer einen schwerwiegenden Stoff zur Erörterung der relativen und absoluten Eigenschaften seiner Musik. Welche Fülle der Gestaltungskraft bei allem zeit- oder vielmehr vorzeitgemäßen Formalismus! Welche Tiefe des Ausdruckes bei doch eigentlich so beschränktem Horizonte seiner künstlerischen Anschauung! Welcher Reichthum der musikalischen Figuration bei doch so fühlbarer Armuth an dem, was als Harmonie und Melodie der modernen Musik den höchsten Werth verleiht! Welche zopfige Steifheit in den Verschlingungen der Chorstimmen, und doch welche durch monumentale Symmetrie imponirende Kraft, welche durch einfache, klare Verwendung der Massenwirkung anmuthende Gesundheit! Welcher mitunter befremdende, und doch oft so tief ergreifende Ausdruck in den Einzelgesängen! Welche Verachtung der Textworte, die oft durch alle denkbaren Tonverkettungen bis zum Ueberdrusse wiederholt und müde gehetzt werden, — und doch wieder welches tiefe Verständniß der Worte, deren allgemeine Stimmung, ja deren einzelne Bedeutung oft mit so wunderbar zutreffendem Ausdrucke musikalisch wiedergegeben wird! Man könnte des Denkens und Vergleichens kein Ende finden, wenn man sich nicht lieber den einzelnen Theilen des Meisters zuwenden wollte.

Die von der Singakademie zur Aufführung gebrachte Kantate enthält viel Merkwürdiges in den angedeuteten Richtungen. Der erste Chor: „Ich hatte viel Bekümmerniß“, ist trotz der ermüdenden Wiederholung der Textworte, ein schönes Musikstück, — desgleichen der Schlußchor; beide glänzen durch die geniale Kraft der polyphonen Ausgestaltung. Im Chor: „Was betrübst du dich meine Seele und bist so unruhig in mir“, scheint uns die Art, wie Bach diese „Unruhe“ musikalisch auszudrücken sucht, nicht zutreffend, vielmehr rein äußerlich und formalistisch. Eine der großartigsten Schöpfungen dagegen bildet der Choral: „Was helfen uns die schweren Sorgen“, in welchem, im großen Style der „Passionsmusik“, die Stimme der betenden Gemeinde über den mannigfaltig auf und niedertauschenden betrachtenden, fragenden und antwortenden Stimmen siegreich ruhig schwebt. Aus den Einzelgesängen ließen sich eine Fülle einzelner Stellen von wahrhaft genialer Schönheit hervorheben, so im Ausdrucke des tiefsten Schmerzes (Sopran- und Tenorsoli), wie in der wunderbaren Naivetät der Trostworte (Duett Sopran und Baß). — Eine Wiederholung dieser Kantate wäre selbstverständlich dem Eindringen in ihre vielen Schönheiten äußerst günstig.

Beethoven's „Opferlied“ für eine Stimme und Chor gehört zu den sterblicheren Werken des Meisters, und hatte unter dem wuchtigen Eindrucke der Bach'schen Kantate einigermaßen zu leiden, während die

„Volkslieder“, deren statt drei vier gesungen wurden, mit ihrer schlichten Volksthümlichkeit, trefflich vorgetragen, allgemein ansprachen.

Am wenigsten wußte nothwendig Schumann's „Requiem“ befriedigen. Nicht allein, daß modern romantische und namentlich Schumann'sche Kompositionen, wie es sich bei früheren Konzerten der Singakademie öfter herausgestellt, unmittelbar nach altklassischen Werken viel an ihrer eigenthümlichen Wirkungskraft durch den naheliegenden Vergleich einbüßen, — das in Rede stehende Werk ist auch noch ganz speziell ein unerquickliches. Es gibt manche schöne Einzelzüge, zersplittert sich aber in der beabsichtigten musikalischen Wiedergabe der einzelnen Wortwendungen des Textes, ohne der Gesammtstimmung desselben — ihrer Würde und Ruhe — musikalisch auch nur nahe zu kommen.

Das Debüt des neuen Chormeisters der Singakademie war ein sehr günstiges, hoffnungsvolles. Während der Bach'schen Kantate schien Hr. Brahms noch etwas beklommen, er taktirte etwas lau, wenigstens nicht mit jenem sichtbaren Feuer, an das man in Wien gewöhnt ist. Auch die Leistung des Chors entsprach dieser Leitung, sie war korrekt und wohltemperirt, es ließ sich aber noch mehr haarscharfe Korrektheit, mehr Licht und Schatten, mitunter mehr Weihe erwarten. Dagegen gewann der übrigens durchaus feste deutliche Taktschlag des neuen Chormeisters bei den Volksliedern entschieden mehr Leben, und hier war auch der chorale Vortrag ein so fein nuancirter und stimmlich anmuthender, daß er an die besten Leistungen im ersten Jahre der Singakademie unter Stegmayer's Leitung erinnerte. — Auch die Soli waren entsprechend besetzt. Man konnte daher mit diesem ersten diesjährigen Konzert der Singakademie in hohem Grade zufrieden sein, was das Publikum auch durch vielfachen Beifall deutlich zu erkennen gab.

Korrespondenz-Nachrichten.

? **Kassel.** (Gäste und Novitäten.) Das Fach der verstorbenen Garbó ist nunmehr besetzt. Frl. Steger vom Theater an der Wien ist als naive Liebhaberin und jugendliche Salondame engagirt, nachdem sie ein dreimaliges Gastspiel zur vollen Zufriedenheit abgelegt, und die Auffassung ihrer Rollen, namentlich die Hermance (im „Kind des Glücks“) sowie die Grille, eine entschieden bildungsfähige Begabung dokumentirt hat. Das Fräulein tritt, wie wir hören, Mitte Dezember ihr hiesiges Engagement an. — Das Schauspiel brachte uns am 18. Oktober zur Feier der Völkerschlacht Kleist's „Hermannsschlacht“ in der Wehl'schen Bearbeitung, unbestritten eines der schönsten Werke Kleist's, das aber vorzügliche Darstellung und — es läßt sich das nicht läugnen — mehr oder weniger von einem frischen Zeitgeist gehobene Gemüther bedingt. Was die letzteren anbetrifft, so waren sie an dem festlichen Tage allerdings in dem vollen Hause versammelt, so daß die Aufnahme eine sehr warme zu nennen ist. Die Darstellung dagegen ließ noch dies und jenes mangelhaft erscheinen, und konnten vor Allem einige Darsteller sich nicht ganz in Zeit, Sprache und die zu repräsentirenden Figuren denken. Dennoch ist die Mühe, welche Hr. Osten auf die Figur des Hermann, Hr. L'hamé auf die des Ventidius und Frl. Harke auf die der Thusnelda verwendet hatten, sehr anzuerkennen, während dagegen Hr. Ulram mit seinem Varus durch mißlungene Auffassung am wenigsten Glück hatte. Die hieran sich reihende Aufführung der „Wohlerzogenen Kinder“, Lustspiel in 4 Aufzügen von Otto Prechtler, zeigte uns endlich wieder einmal ein den ganzen Abend füllendes Lustspiel von so ungewöhnlich feinem Geschmack und guten Charakteren, daß wir uns wundern müssen, über dies neue Opus des Wiener Dichters nicht schon mehr gelesen zu haben. In der Darstellung waren die HH. L'hamé, Pauli, Osten und Ulram, sowie die Damen Frl. Bernardelli, Röder und Fr. Podesta mit ganzer Seele bei der Sache: sodaß sich das Stück eines guten Erfolges erfreute und sicher sich auf dem Repertoir halten wird. Die Novität „Monsieur Herkules“ von Belly, sei nur nebenbei eben als Novität erwähnt. — Was unsere Oper anbetrifft, so freilet dieselbe nur eine traurige Existenz. Eine Soubrette konnte noch immer nicht gefunden werden. Frl. Bertél von Pest brachte wohl gute gesanglichte Kräfte mit, aber sie sang noch zu schülerhaft und ihr Spiel verieth zu sehr die Anfängerin. Nach ihr gastirte ein Frl. Meyerstein von Dessau als Leonore in „Alessandro Stradella“, allein sie hatte darin so wenig Erfolg, daß es bei einem einmaligen Auftreten blieb. Dazu kommt, daß die Primadonna häufig als krank auf dem Zettel fungirt, was Wunder also, wenn bei uns die Oper recht im Argen liegt.

–ᵠ– **München.** (Köberle's „Heinrich IV.) Nach genannter Zeit hat die Intendanz unseres Hoftheaters wieder einmal den Muth gehabt, am 17. November in „Heinrich IV. von Frankreich“ von Georg Köberle eine neue Tragödie zur Aufführung zu bringen. Sollte sie bei ihrer heiterern Behandlung der tragischen Muse vielleicht die therapeutische Absicht verfolgt haben, den Magen des Publikums durch eine Art von Hungerkur wieder für schwerer zu verdauende Speisen empfänglich zu machen, so scheint ihr dies in gewissem Grade gelungen zu sein; wenigstens hat das genannte Stück bei seiner gestrigen Darstellung eine zwar immer noch nicht besonders warme, aber doch entgegenkommendere Aufnahme gefunden, als es noch vor Jahr und Tag der Fall gewesen sein würde. — Wenn wir oben die unter solchen Umständen uns vorgeführte Tragödie eine neue genannt haben, so haben wir damit nur ausdrücken wollen, daß sie neu für uns ist. An sich betrachtet, hat sie schon mehr als ein Dutzend Jahre im Rücken, denn sie ist bereits 1851 im Druck erschienen und schon vorher in Leipzig — wenn wir nicht irren, später auch

in Frankfurt über die Bretter gegangen. Trotzdem gestehen wir mit Freuden ein, daß uns der Wiederbelebungsversuch auch mit sehr anerkennungswerthen und lobenswürdigen Eigenschaften einer jedenfalls mit Begabung und Fleiß ausgeführten Dichtung bekannt gemacht hat. — Die hervorhebungswerthesten Vorzüge der Dichtung sind: Zugrundelegung sorgfältiger historischer Studien, Führung und Gestaltung nach einer idealen, in sittlichen Prinzipien wurzelnden Weltanschauung, Anregung und Festhaltung eines wärmeren Interesses für die beiden Hauptpersonen (Heinrich und Sully), Durchgeistigung der realen Handlung durch eine wenigstens gegen das Ende klar hervortretende tragische Grundidee, Einflechtung mehrerer wirksamer Situationen und Entwicklungsmomente und eine die und da klangvolle, im Ganzen aber dem Drama angemessene und besonders in den humoristischen und tendenziösen Partien effektvolle Sprache. Diese guten Eigenschaften entfalten sich besonders im dritten und vierten Akt und diese haben daher nicht nur den meisten, sondern auch den ungemachtesten Beifall geerntet, ja sie sind es gewesen, welche das Stück gerettet haben. Denn die Wirkung der beiden ersten Akte war eine solche, daß bereits eine allgemeine Heiterkeit einzureißen begann und die Existenz des Stückes sehr bedenklich auf der Kippe stand. Freilich trug hiezu sehr bedeutend das fast unverständliche Sprechen einiger besonders in diesen Akten beschäftigten Schauspieler und die wachsende Unruhe unter den Zuschauern bei; aber ein nicht geringer Theil der Schuld lag auch an der Handlung, welche in diesen Akten das Interesse nicht konzentrirt, verschiedene Konflikte zu jäh einführt und sich nicht durch sich selbst applizirt. An äußlicher Zerfahrenheit litt auch die Handlung des fünften Aktes; der größte Fehler desselben aber bestand darin, daß in ihm vorzugsweise Personen beschäftigt sind, für die man sich gar nicht mehr interessirt, und daß der thätige und leidende Antheil am Untergang Heinrich's Personen in die Hand oder den Mund gelegt ist, von denen die einen zu gemein erscheinen, um als würdige Repräsentanten oder Werkzeuge der tragischen Nemesis gelten zu können, die anderen aber im Verlauf des Stückes dem Könige zu feindselig und intrigant gegenübergestanden haben, als daß man an ihre phrasenhaften Klagen über Heinrich's Tod auch nur im mindesten zu glauben vermöchte. Hiemit hängt auf das engste das Hauptgebrechen des ganzen Stückes zusammen, d. i. der allzu unvollkommene, mehr von außen hervorgebrachte, als von innen sich entwickelnde Zusammenhang der einzelnen historischen Elemente unter sich und mit der das Ganze tragen sollenden Grundidee. Nach dieser soll Heinrich zu Grunde gehen, weil er sich anmaßt, über die Grenzen seines Gebietes hinaus Europa reformiren zu wollen. Von dieser seiner Tendenz merkt man aber — wenigstens nach dem, was wir verstanden haben — in den zwei oder drei ersten Akten so gut wie nichts; statt hierauf ist das Interesse auf die Konflikte desselben mit seiner Gelliebten Henriette, seiner Gemahlin Maria von Mediris, den in ihren Privilegien gefährdeten Kronpächtern, den Anhängern der Ligue und den ihm verdächtig gemachten Sully gerichtet, und all diese Konflikte stehen mit jener Tendenz kaum in irgend welcher Beziehung. Ebenso haben auch die Gegner, denen er schließlich unterliegt, mit dieser Tendenz blutwenig zu schaffen. Jedenfalls würde er den gemeinen Machinationen Lafin's und dem Dolch Ravaillac's eben so gut erliegen sein, auch wenn von jener Tendenz keine Spur in ihm gewesen wäre. Mehr äußerlich macht sich das allzu lockere Gefüge des Stückes in der allzu weitgehenden Verletzung der Zeiteinheit fühlbar. Es spielt von 1598 bis 1610 und läßt die Personen vor unseren Augen Wandlungen durchmachen, die im Verlauf mehrerer Jahre sehr wohl möglich sind, aber, in den Zeitraum von wenigen Stunden zusammengedrängt, einen mindestens sehr befremdenden Eindruck machen. Nicht minder als die zwölf Jahre der Handlung selbst machen sich dem Zuschauer diejenigen bemerkbar, die zwischen der ersten Geburt und der jetzigen Wiedergeburt des Stückes verflossen sind. Während die ersten Akte sehr wohl fühlen lassen, daß sie nicht gerade in allerjüngster Zeit geschrieben sind, machen die beiden letzten den Eindruck, als ob sie in den jüngstverflossenen vierzehn Tagen conzipirt wären. Namentlich erscheint die Thronrede Heinrichs im vierten Akt mit ihren die Welt in Schrecken setzenden Weltverbesserungsideen geradezu als ein Abklatsch der eben jetzt Europa in Allarm versetzenden Thronrede. Möglich, daß der Dichter mit seinem divinatorischen Blicke der Geschichte um ein Dutzend Jahre vorauseeilt ist; aber auffällig bleibt in diesem Falle immer, daß er in so langer Frist nicht Zeit gewonnen, mit diesen Ideen ebenso sehr den Anfang, wie das Ende der Dichtung zu durchleuchten. — Die Darstellung ließ gar Manches zu wünschen übrig, obschon die äußere Ausstattung eine durchaus würdige war. Die minder hervortretenden Rollen wurden fast sämmtlich ohne Wirkung, manche sogar mit sichtlich unzureichenden Kräften gespielt. Wirklich gut wurden nur die beiden Hauptrollen, Heinrich durch Hrn. Richter und Sully durch Hrn. Dahn, und die Rolle des machinirenden Lafin durch Hrn. Christen ausgeführt. Auch Hr. Herz wußte mit seiner kurzen Partie des Ravaillac einen durchschlagenden Effekt zu erzielen. Frl. Meindl und Fr. Dahn-Hausmann gaben sich in der Darstellung der Marie und Henriette sichtlich mit Mühe und leisteten Anerkennungswerthes; aber die undankbaren Rollen zu dankbaren zu machen, gelang ihnen nicht. Bezüglich des Verfassers sei noch bemerkt, daß derselbe für das zu errichtende neue Volkstheater als Dirigent in Aussicht genommen sein soll. Sollte sich dieser Gedanke realisiren, dann würde München die eigenthümliche Erscheinung darbieten, daß ein Tragödiendichter und auch sonst in entschieden ernster Richtung thätiger Schriftsteller Direktor einer Bühne wäre, die keine Tragödien geben darf, dagegen ein prononirter Protektor des heiteren und volksthümlichen Drama's an der Spitze einer Anstalt stünde, die vorzugsweise zur Hebung und Pflege der ernsten und klassischen Poesie berufen ist.

F. **Prag.** (Novitäten und Neu-Einstudirungen im Schauspiel. Oper. Hr. Pischek.) Seit den „Nibelungen“ ist ein gewisser Stillstand in unserem Repertoir eingetreten, indem weder die seitherigen Novitäten, noch Neu-Einstudirungen ein höheres Interesse erwecken konnten. Von ersteren wurden drei aufgeführt: zwei Lustspiele, „Das Herz der Gräfin“ von Max Waldstein und „Nur Mutter“, aus dem Französischen übersetzt von Bergen, sowie das fünfaktige Trauerspiel

„Der letzte Rowenswood“ von Herrmannsthal. „Das Herz der Gräfin“ neigt zum Genre der leichten französischen Bluetten, sowohl der Grundidee als dem Dialoge nach, erreicht oder deren Pikanterie in keinem von beiden Momenten. die Idee ist gezwungen, der Dialog, wiewohl ziemlich leicht, entbehrt aller geistreichen Pointen, überdies ist die Lösung unbefriedigend. Gespielt wurde, nomentlich von Fr. Burggraf und Hrn. Hallenstein, recht hübsch; der Erfolg war mäßig. Weit mehr gefiel das zweiaktige Lustspiel: „Nur Mutter“. Dasselbe weicht von der Schablone insofern ab, als es an die Stelle des Genrebildes oder Proverbes diesmol ein Seelengemälde setzt und möglichst nach innerer Motivirung strebt. Die Hauptfigur, die Mutter, die sich von ihrer Tochter auch nach deren Verheirathung nicht trennen will, erregt ein gemischtes Gefühl von Rührung und Heiterkeit, und ist in ihrer psychologischen Durchführung gelungen; auch die übrigen Charaktere sind mit wenigen Strichen treffend gezeichnet. Als Hauptfehler, den übrigens der Uebersetzer leicht hätte beseitigen können, erschien uns die Einmischung von Verhältnissen, die hart an das Unmoralische streifen. Die Darstellung war im Ganzen angemessen; dies gilt besonders von Fr. Frey, welche die Schwächen der Mutter nicht minder in helles Licht stellte, wie die treue Liebe; nicht so glücklich, wenn auch nicht unrichtig, charakterisirte Hr. Frey den jungen Ehemann. Von dem übrigen Ensemble sind Frl. Raabe und die HH. Haffel und Eichenwald lobend zu erwähnen. Die Novität dürfte sich für längere Zeit auf dem Repertoir erhalten. Die Aufführung des Trauerspiels „Der letzte Rowenswood“ war eine That unseres Repertoirs, welche füglich hätte unterbleiben können. Es behandelt einen Stoff, der bereits Roman und Oper in ihren Gestaltungskreis gezogen, in einer Art, welche diese dritte Bearbeitung als überflüssig erscheinen läßt. Wir wollen nur auf zwei größere Mängel aufmerksam machen: einerseits auf die ausgesprochene Inkonsequenz der Charaktere, welche in Edgor ihren Höhepunkt erreicht, andrerseits auf die Breite der Diktion, welche selbst die Spannung von Momenten, die an sich dramatisch lebendig sind, durch unerquicklich ausgedehnte Reden paralysirt. Das Publikum applaudirte namentlich die wirksame, wiewohl oft das Maß überschreitende Leistung des Hrn. Sauer als Edgor lebhaft. — Neueinstudiert kam Iffland's „Spieler“ zur Aufführung; das Zusammenspiel war geeignet, das Stück wieder aufzufrischen. — Zur Feier von Schiller's Geburtstag war ursprünglich die Aufführung der „Wollenstein-Trilogie“ bestimmt, aber nur die beiden ersten Theile wurden am 8. und 10. d. M. gegeben; an die Stelle von „Wollenstein's Tod“ trat wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Dietz (Terzky) der „Don Karlos“ am 13. d. M. Die Darstellung betreffend kam diesmol das „Lager“ am schlimmsten weg, das Zusammenspiel war zerfahren, mehrere der Vorsteller — Hr. Fischer (Wachtmeister) machte eine rühmliche Ausnahme — ließen das charakteristische Wesen ihrer Rollen ganz fallen. In den „Piccolomini“ machten sich die HH. Fischer (Wallenstein) und Sauer (Max) vortheilhaft geltend. Endlich gehört „Don Carlos“ zu den schwächeren Leistungen unserer Bühne; nur die HH. Hallenstein (Posa) und Sauer (Karlos) sind ihren Rollen gewachsen, alles Uebrige trägt das Gepräge des Matten. — Die Oper brachte einen willkommenen Gast in Hrn. Pischek, der ein einziges Mal und zwar als Figaro im „Barbier“ auftrat; das ungemein frische, lebendige Spiel und das noch immer ausgiebige Stimmmaterial verschaften dem bewährten Künstler reichen Beifall. Minder erfreulich war die Aufführung von zwei neueinstudirten Opern, nömlich der „beiden Schützen“ von Lortzing und der „Favoritin“ von Donizetti; beide stimmen in der Schwäche ihres Gehaltes überein. In der erstgenannten Oper wurde manche Lücke unserer Spieloper sichtbar; in der „Favoritin“ sang Frl. Zowiszanka die Titelrolle mit vielem Ausdruck.

Lokales.

Eine musikalische Akademie im Operntheater am 15. d. M. Abends brachte zu Anfang die Ouvertüre zum „Tannhäuser“ und zum Schluß eine für hier neue „Fest-Ouvertüre“ von Meyerbeer. Letzteres Stück, zur Londoner Industrie-Ausstellung komponirt, besteht aus der Aufeinanderfolge und effektvollen Verknüpfung einer Marche triomphale, einer Marche religieuse und einer Marche redoublée. Die Mittelnummern bestanden aus einem Ensemblesätzchen des Möhul'schen „Josef“ und Einzelvorträgen von Fr. Dustmann (Mendelsohn's Konzertarie), Frl. Bettelheim (Arie aus der „Italienerin in Algier“), Hrn. Wochtel (Lieder) und Hrn. Laub (Konzert von Mendelsohn, Romanze von Beethoven und Polonoise eigener Kompoſition).

Für die italienische Saison im Hofoperntheater sollen bereits engagirt sein: Die Domen Barbot, Artôt, Volpini und Lotti, die HH. Mongini, Graziani, Pordini, Giudetti (Tenore), Saccomano, Everardi und eventuell Grazjani (Baritone), Angelini (Baß) und Zuechini (Buffo).

Das Patti-Gastspiel im Carltheater wird, wie es scheint, nicht zu Stande kommen. Hr. Treumann soll die betreffenden, von Lehmann überkommenen Verbindlichkeiten gelöst haben.

Marie Gordon, schriftstellerisch unter dem Namen Alexander Bergen thätig, ist am 13. d. M. in Triest gestorben. Sie war die Tochter eines österreichischen Konsulats-Konzlers Colfatti, vermählte sich sehr früh mit einem englischen Kapitön Gordon, ward mit 20 Jahren Witwe, lebte später durch eine Reihe von Jahren mit M. G. Saphir, und schriftstellerte namentlich in den letzten Jahren unter obigem Pseudonym, als tüchtige und gewissenhafte Uebersetzerin englischer und französischer Stücke. Ihre letzte Uebersetzung war das vorige Woche gegebene und bereits beliebt gewordene Lustspiel „Nur Mutter“.

Gestern kam im Burgtheater Hoctländer's neues Lustspiel „Der verlorene Sohn“ zur ersten Aufführung.

Heute bringt das Operntheater Borri's neues Ballet: „Zotto“ oder „Kunst und Liebe“.

Briefkasten. 14 — 20. November: ? in Kassel, ? in München, F. in Prag: Benützt. — L. in Ulm: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 48. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 28. November 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Josef Mayseder. — Geschichte des amerikanischen Theaters. II. — Musikalische Literatur (Händel). — Die Mannheimer Bühne (Uebersicht). — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Der verlorne Sohn", Repertoir), Operntheater (neues Ballet), Josefstadt (Novität). — Wiener Konzertbericht (Philharmonisches Konzert, Quartett). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Olmütz, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Josef Mayseder.

Geb. 26. Oktober 1789, gest. 21. November 1863.

7.— Ein musikalischer Charakterkopf, dessen Eigenthümlichkeit nicht leicht begriffen werden kann, wenn man ihn nicht in nächster Nähe gesehen. Ein Charakterkopf, in mancher Beziehung so klar und schlicht in die Welt blickend, daß man ihn auf den ersten Blick weg zu haben glaubte, — und doch wieder so merkwürdig widerspruchsvoll in seinen künstlerischen und menschlichen Eigenschaften, daß man nicht leugnen konnte, vor einem ungelösten psychologischen Räthsel zu stehen. Wer ihn sah, ohne ihn zu kennen, oder in Gesellschaft mit ihm verkehrte, der hätte den unscheinbaren alten Herrn für ein gleichgiltiges Mitglied der ehrsamen Zunft von „Gevatter Schneider und Handschuhmacher" gehalten; wer mit ihm sprach, und auf Alles, was man ihm sagte, fast nur ein freundlich zustimmendes Lächeln, eine immer schon bereite Versicherung: „ja, ja, das hab' ich mir auch gedacht, ganz meine Meinung" zurückerhielt, der mußte ihn für geradezu unbedeutend erklären, und wer seine Aengstlichkeit im menschlichen und künstlerischen Verkehr erlebt hatte, der hielt Mayseder ganz sicherlich für den Erzepräsentanten des wiener musikalischen Philisterthums.

Sobald aber der kleine, stille, ängstliche Mann sein Instrument in Händen hatte, sobald seiner Geige heller Ton erklang, da vergaß man des Mannes, um nur des Künstlers zu gedenken, des Künstlers, dem vielleicht immerhin noch hie und da ein kleines Zöpfchen vom alten Wienerthume anhing, der aber dabei ein Geiger ersten Ranges war, dessen Leistungen auf diesem Felde volltönend, wohllautverbreitend, rund und fertig wie alles künstlerisch Vollendete, die lauschende Zuhörerschaft anlächelten!

Mayseder's Ton war nicht überwältigend groß, aber voll, rund und glockenrein, seine Technik von tadelloser Sauberkeit und von jener unfehlbaren Sicherheit, die alles einmal Unternommene fehlerfrei ausführt, weil sie nicht unternimmt, was sie nicht ausführen zu können überzeugt ist. Seine Auffassung war nicht nur immer schlicht, einfach, natürlich, von jeder Manierirtheit völlig frei, sondern auch von einer edlen Wärme getragen, von einer unnachahmlichen Grazie beseelt, die man ihm nach seinem Aussehen und Benehmen nicht zugetraut hätte.

Mayseder's Wirksamkeit hat sich niemals über die Grenzen Oesterreichs, kaum über den Wiener Linienwall erstreckt. In Wien jedoch war diese Wirksamkeit eine vollgiltige, unbestrittene. Zur Zeit des Wiener Kongresses und mehr noch in den zwanziger Jahren trat er häufig als Konzertspieler, theils allein, theils im Vereine mit dem beliebten Violoncellisten Merk oder mit dem vielgenannten Guitarre-Virtuosen Giuliani vor die Oeffentlichkeit. Damals komponirte er eine große Anzahl graziös-brillanter Solostücke, Trios, Quartette mit Klavier, Variationen, Serenaden, ꝛc. In der zweiten Hälfte seines Lebens wirkte Mayseder, der sich immer ängstlicher

von der Oeffentlichkeit abwandte, nur mehr als erster Geiger der kaiserlichen Hofkapelle, als Solospieler in Oper und Ballet und als Quartettspieler in Privatkreisen. Im Quartettfache hatte er sich frühzeitig unter Schuppanzigh's Führung einen reinen, edlen Styl angeeignet, der, in Verbindung mit seinen natürlichen künstlerischen Eigenschaften, ihn vor allem zur vollendeten Wiedergabe der Haydn'schen Quartette befähigte. Hierin war und bleibt er allen, die ihn gehört, ein unerreichtes Muster. Zunächst daran schließt sich sein Vortrag der eigenen, dann der Spohr'schen, Mozart'schen und der ersten Beethoven'schen Werke. Für den „späteren" Beethoven fehlte ihm Größe und Leidenschaftlichkeit, mitunter der rechte Schwung im Ausdruck, für den „spätesten" Beethoven auch Neigung und Verständniß. Von neueren Komponisten spielte er Mendelssohn, aber wohl nicht sonderlich gern; neuere Sachen in's Leben einzuführen, war er nicht der Mann. Sein Vortrag alter Sachen, vor Allem aber wie gesagt Haydn's, übte eine wohlthuende, erquickliche, künstlerisch reinigende Wirkung.

Mit Mayseder ist somit eine künstlerische Erscheinung von echtem Werthe und zugleich ein Stück jenes theils gemüthlichen, theils philisterhaften Alt-Wien zu Grabe gegangen, welches fast nur mehr in der Geschichte seinen Platz einnimmt, um schwerlich je in ähnlichen Gestalten wieder aufzustehen. Was aber diese einzelnen Träger der alten Wiener Kunst Gutes und Schönes dargebracht, — möchte es doch als liebes und werthes Vermächtniß in Schrift und Wort und in der Erinnerung der Kunstfreunde aufbewahrt werden, damit es noch über das Grab hinaus fortwirke, ermunternd, befruchtend, reinigend, als nachahmungswerthes Muster, als Sinnbild echten Styls, als Grundgedanken ernster Schulung, deren unsere Gegenwart so sehr bedarf.

Geschichte des amerikanischen Theaters.

II.

Wir haben im vorigen Kapitel, der Erzählung Lewis Hallam's folgend, angegeben, daß das Theater zu Williamsburg das erste gewesen sei, welches von regelrechten Schauspielern auf amerikanischem Boden errichtet wurde. Es ist jedoch durch neuere Nachrichten erwiesen, daß in Amerika wenigstens ein Theater vor dem zu Williamsburg existirte, obwohl es nicht sicher ist, daß es von professionirten Schauspielern erbaut oder geführt wurde. Es ist dies das Theater zu Annapolis.

Ein Artikel in der „Maryland Gazette" vom 19. Juni 1828 macht nämlich folgende Angabe: „Man kann aus der „Maryland Gazette" vom Jahr 1752 ersehen, daß in diesem Jahre zu Annapolis Schauspiele in dem damals sogenannten neuen Theater aufgeführt wurden. Dies Theater hieß wahrscheinlich das neue zum Unterschied von den früheren zeitweiligen Theatern, die, wie man uns sagt, nur dem neuen Zweck angepaßte Waarenhäuser waren". Es wird dann die folgende Anzeige abgedruckt:

„Mit Erlaubniß seiner Ehren des Herrn Präsidenten. In dem neuen Theater zu Annapolis wird die Gesellschaft von Komödianten nächsten Montag den 13. dieses laufenden Monats Juli 1752 eine Komödie mit dem Titel: „Des Stutzers Kriegslist", aufführen. Ebenso eine Farce, benannt: „Die entlarvte Jungfrau". Anfang präcis 7 Uhr. Billete kann man in der Druckerei haben. Loge 10 Schillinge, Parterre 7 Schillinge und 6 Pence, Gallerie 5 Schillinge. Niemand kann hinter die Koulissen zugelassen werden."

Der Autor des Artikels fährt dann fort: „Da keine dramatis personae angegeben sind, kann ich die Namen der Mitglieder der Gesellschaft nicht ermitteln. In der Anzeige von „Richard dem Dritten", der zwei Mal aufgeführt wurde, ist angegeben, daß die Rolle des Richard von einem Hrn. Wynell und die des Richmond von einem Hrn. Herbert dargestellt werden würden. In der Anzeige eines anderen Stückes ist der Name eines Hrn. Eyarson erwähnt".

Da Wynell und Herbert Mitglieder von Hallam's Gesellschaft waren, zu der Eyarson nicht gehörte, so ist es wahrscheinlich, daß die beiden ersteren die freie Zeit, welche ihnen von ihrer Ankunft in Yorktown im Juni bis zur Eröffnung des Theaters zu Williamsburg am 5. September 1752 blieb, dazu benutzten, um in Annapolis Gastrollen zu geben. Daß sie, die Untergeordneten in Hallam's Gesellschaft, zu Annapolis erste Rollen übernehmen konnten, gibt uns einen Anhaltspunkt zur Würdigung der unbekannten Thespier.

Es ist übrigens sehr wahrscheinlich, daß diese Gesellschaft wirklich aus gelernten Schauspielern bestanden habe, und nicht nur aus Liebhabern, wie Dun-

lay uns glauben zu machen versucht. Denn der Ausdruck: „The company of comedians“, in der Anzeige ist viel zu bestimmt, als daß er auf etwas Anderes als eine regelrechte Gesellschaft von Schauspielern bezogen werden könnte. Es ist auch höchst unwahrscheinlich, daß eine Gesellschaft von Liebhabern ein so schönes neues Gebäude aus Backsteinen für ihre Zwecke errichtet haben sollte, als, wie wir aus Folgendem ersehen werden, im Jahr 1752 bereits zu Annapolis existirte. Der Autor in der „Maryland Gazette“ von 1828 fährt nämlich fort:

„Das Theater (zu Annapolis), welches im Jahr 1752 das neue Theater genannt wird, war ein nettes Gebäude aus Backsteinen, geschmackvoll eingerichtet und groß genug, um zwischen fünf- und sechshundert Personen aufzunehmen. Es war auf einem Bauplatz errichtet, den man von der protestantisch-bischöflichen Kirche in dieser Stadt gemiethet hatte. Als der Miethkontrakt vor etwa zehn oder zwölf Jahren abgelaufen war, nahm die Kirche Besitz von dem Theater. Es wurde verkauft und abgerissen, nur um die Baumaterialien zu bekommen, und jetzt ist kaum noch ein Bruchstück davon übrig. Es war das älteste Theater in den Vereinigten Staaten, der älteste Tempel, der in unserem Lande der dramatischen Muse errichtet worden war“. Zuletzt beklagt der Verfasser, daß die Bürger von Annapolis dieses damals nicht werthgeschätzten Gegenstandes, ihres möglichen zukünftigen Stolzes, beraubt worden seien.

Es muß uns Wunder nehmen, daß Lewis Hallam der Jüngere in seinen Denkwürdigkeiten der Priorität des Theaters zu Annapolis und der daran beschäftigten Schauspielergesellschaft keine Erwähnung thut, besonders da die ganze Gesellschaft unter der Leitung seines Vaters, nach Beendigung ihres Debüts zu Williamsburg, nach Annapolis überzog. Er hat wahrscheinlich selbst in der Bande seines Vaters in Annapolis gespielt; sicherlich war er dort in der Gesellschaft von Douglas im Jahr 1782, und ebenso später, als die Gesellschaft von den Theilhabern Hallam und Henry geleitet wurde. Zur Erklärung dieser Zweifel lassen sich zwei Annahmen machen. Entweder unterdrückte Hallam, was ihm von der Existenz des Theaters und der Gesellschaft zu Annapolis bekannt war, wissentlich, um den Ruhm der ersten Einführung des Theaters seinem Vater und dessen Gesellschaft anzueignen, oder er machte diese Aneignung aus Unwissenheit oder Vergeßlichkeit, Mängel, welche seine damals jugendlichen Jahre (er zählte deren im Jahre 1752 nur 12) und der Umstand, daß seine Denkwürdigkeiten nicht nach Aufzeichnungen, sondern nur nach der Erinnerung diktirt sind, ganz erklärlich machen.

Die Gesellschaft Hallam's spielte außer in Annapolis, auch noch in Upper Marlborough, Piskataway und Port Tobacco, Städten in Maryland, die damals Reichthum und Bedeutung besaßen. Im Sommer 1753 nahm sie ihren Weg nach dem Norden, und ein Jahr nach seinem ersten Erscheinen auf der Bühne zu Williamsburg, am 17. September 1753, eröffnete Hallam das neue Theater in der Nassau-Straße zu New-York.

Während die südlichen Provinzen der englischen Kolonien in Amerika dem Drama geneigt waren, hatten die Presbyterianer der damals „Neu-England“ benannten Provinzen einen Abscheu davor, der sich von der Feindschaft ihrer Väter gegen die Jakobinischen Kavaliere und deren „profane Bühnenspiel-Belustigungen“ herleitet. Noch viel feindlicher waren die Quäker von Philadelphia gegen das Theater gestimmt. Da außerdem derjenige Theil der Bevölkerung jener Stadt, welcher das Drama liebte, obwohl in rascher Vermehrung und Ausbildung begriffen, doch nur eine Minorität ausmachte, so schoben unsere Schauspieler den Versuch in Philadelphia Fuß zu fassen, auf eine günstigere Gelegenheit auf. Die besten Aussichten auf Erfolg bot ihnen vorerst New-York, das als ehemalige holländische Provinz, noch viel von dem Charakter, der Sprache und den Sitten seiner ersten Kolonisten beibehalten hatte.

In der Nassau-Straße zu New-York, an einer Stelle, die später die sogenannte alte holländische Kirche trug, errichtete Hallam sein hölzernes Theater, das erste Theatergebäude in der jetzt großen Seestadt und soweit unsere Nachrichten reichen, das dritte in den nordamerikanischen Kolonien. Die Eröffnung des Theaters wurde durch folgenden Zettel angezeigt:

„Mit Genehmigung seiner Excellenz wird eine Gesellschaft von Komödianten aus London in dem Neuen Theater in der Nassau-Straße, am heutigen Abend den 17. September (1753) folgende Komödie präsentiren, nämlich:

„Die selbstbewußten Liebenden“.

Die Rolle des jungen Bevil wird von Hrn. Rigby gespielt werden.
Die Rolle des Hrn. Sealand von Hrn. Malone.
Sir John Bevil von Hrn. Bell.
Myrtle von Hrn. Clarkson.

Climberton von Hrn. Miller.
Humphrey von Hrn. Adcock.
Daniel von dem Knaben L. Hallam.
Die Rolle des Tan wird von Hrn. Singleton gegeben werden.
Die Rolle der Phillis wird von Fr. Becceley ausgeführt werden.
Frau Sealand von Fr. Clarkson.
Lucinda von Fräulein Hallam.
Isabella von Fr. Rigby.
Und die Rolle der Indiana wird von Fr. Hallam gegeben werden.

Nachher wird man eine Balladen-Farce geben, die heißt:

„Damon und Phillida".

Arcas von Hrn. Bell.
Ogon von Hrn. Rigby.
Korydon von Fr. Clarkson.
Cymon von Hrn. Miller.
Damon von Hrn. Adcock.
Phillida von Fr. Becceley.

Ein neuer Gelegenheitsprolog wird von Hrn. Rigby gesprochen werden.

Ein Epilog (an die Damen gerichtet) von Fr. Hallam.

Preise: Loge 8 Sh., Parterre 6 Sh., Gallerie 3 Sh. Keinerlei Personen können hinter die Koulissen zugelassen werden.

NB. Herren und Damen, welche Billete wählen, können sie in der neuen Druckerei in der Bearn-Straße haben. Anfang 6 Uhr".

Der Autor der Komödie „Die selbstbewußten Liebenden" war Sir Richard Steele, einer der Mitarbeiter am „Spectator" und Gehilfen Addison's.

Die HH. Bell und Miller, und die Fr. Becceley waren neue Acquisitionen; auch ein Hr. Love und dessen Frau, die erst in späteren Stücken vorkamen, waren Mitglieder von Hallam's Gesellschaft von ihrem ersten Auftreten in New-York an. Als sehr nützliches neues Mitglied der Gesellschaft muß auch noch ein Hr. Hewlet hervorgehoben werden, ein Schüler William Hallam's in Goodmans Fields, und von diesem der Gesellschaft als Tänzer und Violinspieler zugeschickt. Er war während vieler Jahre der einzige Tanzlehrer in New-York und seine Söhne waren die Tanzlehrer späterer Geschlechter.

Die Gesellschaft spielte dreimal die Woche, Montags, Mittwochs und Freitags. Während eines halben Jahrhunderts blieben diese Spieltage dieselben. Bereits am zweiten Abend wurde eine Erniedrigung der Preise angezeigt, der Logen auf 6 Sh., des Paterres auf 5 Sh. der Gallerie auf 3 Sh.; gegen Mitte Oktobers wurde Parterre und Gallerie auf 4 Sh., und 2 Sh. herabgesetzt.

Am 20. November erschien die folgende sonderbare Anzeige auf dem Theaterzettel: „NB. Herren und Damen, die uns mit ihrem Besuch beehren wollen, werden ersucht um sechs Uhr zu kommen, da wir unsere Stunde bestimmt einhalten werden, und es denselben sehr unbequem sein würde, bis spät vom Hause wegbleiben zu müssen, und als ein Mittel, Täuschungen zu verhüten". Diese Anzeige war, was auch aus der Uebersetzung hervorgeht, in sehr schlechtem Style abgefaßt. Am 20. Dezember stand auf dem Zettel die Anzeige, „daß nur volle Eintrittspreise während der ganzen Vorstellung genommen werden würden". Dies kann zur Annahme leiten, daß man während der ersten drei Monate das Publikum nach der ersten Hälfte der Vorstellung zu erniedrigten Preisen zugelassen habe.

Die Gesellschaft hatte das Einkommen eines Abends den Armen gegeben. Das Stück war „Liebe um Liebe", das Haus voll, der Beifall groß gewesen. Die Benefiten hatten gegen Ende des Januar 1754 angefangen, und am 18. März aufgehört. An diesem Tage wurde das Theater in der Nassau-Straße mit der Vorstellung von „Des Bettlers Oper" und „Der Teufel muß bezahlt sein" geschlossen. Dann erschien die folgende Anzeige: „Lewis Hallam, Komödiant, beabsichtigend nach Philadelphia zu gehen, bittet Personen, welche Forderungen an ihn haben, ihre Rechnungen zu bringen und ihr Geld in Empfang zu nehmen".

(Schluß folgt.)

Musikalische Literatur.

Kompositionen für das Klavier von G. F. Händel. Neu revidirte und kritisch verbesserte Ausgabe. Musikbureau v. C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

v. Br. — Auf allen erdenklichen Wegen sucht man in Deutschland die Kenntniß der Tonwerke der alten Meister und den Geschmack an ihnen zu befördern: durch Konzertaufführungen, durch Literaturgeschichten, durch Wiederabdruck der Werke selbst. Wenn es auch

nicht zu leugnen sein dürfte, daß dieser Eifer manchmal kritiklos zu weit geht und der an sich guten Sache dann mehr schadet als nützt, so ist diese Richtung der Zeit doch wohl zu begreifen und in vieler Hinsicht erfreulich. Die Kunst hatte sich in dem zweiten Viertel dieses Jahrhunderts dermaßen subtilisirt, daß sie fast schon, wie das Opium, vornehmlich als Nervenerregungsmittel geschätzt zu werden anfing. Wären nun so viele jener ernsten Werke der alten Meister nicht schon an sich bewunderungswürdig, so daß sich ihre Kenntniß ihr Studium schon an sich überschwenglich lohnte, so hätte man dieses schon aus diätetischen Gründen der überhitzten Phantasie, den kranken Sinnen der Nation empfehlen und nahe bringen müssen. Die Rückkehr zu den Tonwerken der alten Meister hat zwar durchaus weder jene künstlerische, noch jene kulturhistorische Bedeutung, welche dem wiedererweckten Studium des klassischen (vornehmlich griechischen) Alterthums in der Poesie und Literatur zukommt, denn es ist schon öfter bemerkt worden, daß es für die Musik in dem Sinne kein klassisches Alterthum gibt, wie für die Poesie und die bildenden Künste; vielmehr wenn es für die Musik eine klassische Epoche geben soll, so ist dies unstreitig die Periode Haydn's, Mozart's und Beethoven's. Aber der in ihren Hauptzügen heitern Schönheit und überquellenden Lebendigkeit dieser und gar der überreizten Sensibilität der spätern Kunst den strengeren, gemesseneren Ernst einer früheren entgegenzustellen, kann uns in jeder Beziehung nur frommen. Unter den Meistern aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aber ist keiner geeigneter einen verweichlichten allzu sensuell entwickelten Geschmack wieder zu kräftigen, wie Händel. Freilich denkt man, wenn von Händel in diesem Sinne die Rede ist, zunächst an den gewaltigen Oratorienkomponisten, denn was Händel als Instrumentalkomponist geleistet hat, fällt nicht nur quantitativ wenig in's Gewicht, sondern wird auch durch die so unverhältnißmäßig bedeutenderen Leistungen seines großen Zeitgenossen Seb. Bach auf diesem Gebiete zu sehr verdunkelt. Indessen wird sich ein wahrhaft mächtiger Geist nicht leicht auf irgend einem Gebiet, auf dem er sich versucht, ganz verleugnen, und so lohnt es sich schon der Mühe, auch die Bekanntschaft Händel's als Instrumentalkomponisten zu machen. Dazu bietet eine (zu billigerem Preise veranstaltete) neuerliche Ausgabe der Klavierwerke des Meisters durch das Peters'sche Musikbureau besondere Gelegenheit. Es enthält diese Ausgabe in acht Heften sechzehn Suiten, sechs Fugen, eine Chaconne mit zweiundsechzig Variationen und mehrere kleinere, einzelne Stücke.

Reine Schönheit, an der man sich ungetrübt erfreuen könnte, wird man in dieser Kompositionen nur selten finden: es fehlt ihnen, wie der älteren Kunst überhaupt, größtentheils die plastische Gestalt, das reichere, individuell nüancirtere Leben. Eine gewisse cyklopische Kraft und Härte, eine daraus entspringende Einförmigkeit und Starrheit, eine streng gebundene Schwere charakterisirt sie vielmehr größtentheils. Versucht man aber ernstlich den Widerstand, welchen unsere an einer reineren, reicheren, tieferen Kunst entwickelte, ja verwelchlichte, verzärtelte Empfindung, diesem ungewohnten Element, dieser herben, sinnlich ziemlich religiosen, ja mitunter trockenen Formenwelt entgegensetzt, zu überwinden, — so üben jene Eigenschaften durch die Kraft, mit der sie sich geltend machen, gerade in ihrer schroffen Einseitigkeit allmählich eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus und man erfreut sich endlich, wenn nicht an der Schönheit, so doch an der gesunden, derben Kraft, der schlichten Einfachheit, dem in seiner lauteren Wahrhaftigkeit oft imponirenden Ernst dieser Gebilde. Lege daher Niemand diese Stücke, wenn er sich vielleicht nicht gleich von ihnen angezogen fühlt, vorellig aus der Hand, sondern suche erst ganz in ihr Innerstes zu dringen. Solches Studium und einige Empfänglichkeit vorausgesetzt, wird er z. B. gegen die feierliche Phantastik in dem Präludium der ersten Suite (in A-dur) gegen den zarten Reiz der darauf folgenden Allemande und Courante, endlich gegen den kecken Humor der sie beschließenden Gigue nicht lange unempfindlich bleiben. Mit der zweiten Suite (in F-dur), die mit einem entsetzlich verschnörkelten Adagio anhebt, dem ein gar zu nichtssagendes, etudenhaftes Allegro folgt, und die mit einer zwar, wie sich bei Händel von selbst versteht, sehr meisterlich gearbeiteten, aber doch ein wenig trockenen Fuge schließt, wird er sich muthmaßlich weniger befreunden, ausgenommen vielleicht mit dem kleinen Adagio zwischen dem Allegro und der Fuge, in dem er nur auch einige der allzu überschwenglich angebrachten Verzierungen wegwünschen wird, eine solche Reinigung aber auch auf eigene Faust versuchen kann.

In der dritten Suite (in D-moll) wird ihn ohne Zweifel gleich wieder das in mächtigen Läufen einherrollende Präludium fesseln, auch die darauf folgende bedeutsam angelegte und bewunderungswürdig ausgeführte Fuge wird ihn bald interessiren, und es ist nicht

zu erwarten, daß er von dem tiefen Reiz, der in der Allemande und Courante dieser Suite lebt, unberührt bleiben sollte; das sogenannte „Air“ freilich, das ihm zunächst begegnet, mit seinen hunderttausend Trillern und Mordenten und seinen fünf Doubles (Variationen) mag er lieber ganz überschlagen und sich gleich dem Finale zuwenden, einem munteren Presto, das zwar im Verlauf nicht hält, was es im Beginn verspricht, aber doch nach dem vorhergegangenen ungenießbaren Stück ein Labsal bildet.

Die vierte Suite (in E-moll) eröffnet wieder eine schon einmal von Marx mit Recht gepriesene, großartig gearbeitete Fuge, in der auch der Spieler reiche Gelegenheit findet, seine Kunst zu entfalten. Den für diese (besonders wie sie Händel behandelt) ernste, strenge Form minder Empfänglichen werden dagegen um so eher die beiden letzten Stücke gewinnen: eine geistreiche Gigue und eine sehr liebenswürdige Sarabande, welche letztere Form dem Genius Händel's ganz besonders zusagt, da ihm in ihr immer Vortreffliches gelingt, wie die feierlich ernsten Sarabanden in der siebenten und zehnten, dann die in der fünfzehnten und sechzehnten, endlich die höchst originelle in der dreizehnten Suite bezeugen.

Die fünfte Suite enthält unter anderen die (unter dem Titel „Der musikalische Grobschmidt“ bekannte) „Arie“ in E-dur mit den beliebten, in Konzerten öfter gehörten Variationen, in der That den einzigen, welche in dieser Sammlung genießbar und sogar von einem gewissen einschmeichelnden Reiz sind. Sonst steht diese Suite an Werth und Interesse den vorhergegangenen nach.

Aus der sechsten Suite heben wir besonders das majestätische Largo, aus der siebenten das liebliche Andante hervor. Die achte Suite ist eine der härtesten, trockensten.

Dagegen hebt die neunte Suite (erste der zweiten Abtheilung. in G-moll) wieder mit einer sehr interessanten Allemande an, der die imitirende Courante in etwas steifer Weise folgt, und schließt mit einer ungewöhnlich breit ausgeführten, sehr lebendigen, in einzelnen Zügen überraschend originellen Gigue.

In der zehnten Suite (D-moll) werden sich die Allemande, sowie Air und Gigue ziemlich allgemeine Gunst gewinnen, wogegen die nächstfolgende Suite (gleichfalls in D-moll), die schon früher gedachte Sarabande ausgenommen, von geringerem Gehalte erscheint. In der zwölften Suite (in E-moll) wird die derb-munt're Gigue sich am meisten in Gunst setzen.

In der dreizehnten Suite (in B-dur) erscheinen die schon früher hervorgehobene Sarabande und eine äußerst zierliche, feinhumoristische Gigue als ein paar Kleinodien. Die beiden nächstfolgenden Suiten in G-dur und D-moll) gehören zu den am oberflächlichsten gearbeiteten. In der achtzehnten, letzten Suite (in G-moll) endlich sticht noch besonders die ungemein energisch behandelte, feurige Allemande und die sinnige Sarabande hervor.

Diese sechzehn Suiten füllen, wie schon bemerkt, die ersten vier Hefte; über den Inhalt der nächsten drei Hefte, in welchen die Variation (diese damals noch kümmerlich ausgebildete Form) eine große Rolle spielt, ist wenig zu sagen. Das achte und letzte Heft endlich bringt noch sechs Fugen, welche zwar weder an Kunst noch an Geistes- und Lebensfülle an die Bach'schen Meisterwerke hinanreichen, aber doch schon allein für das Studium von hohem Werthe sind, wie denn überhaupt das praktische Studium dieser Händel'schen Werke, auf welche wir die Kunstfreunde hiemit aufmerksam gemacht haben wollen, insbesondere auch Eleven zu empfehlen ist, als eine treffliche Uebung im streng kontrapunktischen, mehrstimmigen Satz, um sie für das Studium der bei weitem schwierigeren, komplizirteren Bach'schen Werke reif zu machen. Daß man die Händel'schen Stücke in dieser Ausgabe ohne alle Vortragszeichen gelassen hat, ist insofern zweckmäßig, als dadurch die Kunstjünger angeregt werden, ihre eigene Empfindung, ihren eigenen Scharfsinn an ihnen zu üben. Ohnedies verlangen die meisten dieser Stücke keinen besonders reich nüancirten, sondern einen mehr gleichmäßigen, orgelartigen Vortrag.

Die Mannheimer Bühne.

Repertoir-Uebersicht. — Personal.

HR. — Bevor ich mit den spezielleren Besprechungen des einzelnen Bemerkenswerthen an unserer Bühne beginne, übersende ich Ihnen das abermals sehr reichhaltige Repertoir des verflossenen, vom 1. Oktober 1862 bis 30. September 1863 laufenden Theaterjahres und lasse demselben, als eine kleine Einleitung zu meinen künftigen Berichten, kurze Charakteristiken der darstellenden Mitglieder unseres Kunstinstitutes erster und zweiter Fächer in Schauspiel und Oper folgen.

Die Gesammtzahl der Vorstellungen betrug 195; hievon fanden 180 im Abonnement statt. Unter ersterer Zahl finden sich: 45 verschiedene Trauer- und Schauspiele, 49 Lustspiele, 52 Opern, 11 Gesangsposſen und Vaudevilles, 5 Festspiele, Prologe ꝛc. ꝛc. und 1 Ballet, hiezu demnach 32 Wiederholungen. Zum ersten Male dargestellt wurden: a) 6 Trauer- und Schauspiele: „Demetrius“ von Schiller, „Die deutschen Komödianten“ von Mosenthal, „Der junge König und die Schäferin“ von Zimmermann, „Die Fabier“ von Freytag, „Die Eine weint, die Andre lacht“ nach dem Französischen, „Die Nibelungen“ (Th. I. und II.) von Hebbel; — b) 10 Lustspiele: „Die Fremden“ von Benedix, „Er kann nicht dividiren“ von Julie Dungern, „Der Störenfried“ von Benedix, „Alter schützt vor Thorheit nicht“ von Feod. Wehl, „Das Rothkäppchen“ von Tieck (bearbeitet von Feodor Wehl), „Die Alten und die Jungen“ von Hieronymus Lorm, „Vom Juristentag“, von Langer, „Die Maskerade im Dachstübchen“ n. d. Franz., „Ein geadelter Kaufmann“ von Görner, „Hypochondrie und Liebe“ von Heinrich Goll; — c) 5 Opern: „Der Musikfeind“ von Richard Genée, „König Enzio“ von Abert, „Lalla Rookh“ von Felicien David, „Loreley“ von Max Bruch, „Macbeth“ von Taubert; — d) 1 Vaudeville: „Die Sonntagsjäger“ von Kalisch; — e) 1 Ballet: „Celinda“; — f) Prologe und Festspiele: „Prolog zum Schillerfest“ von Beil, „An Theodor Körner's Grab“ von Pabst. — Neueinstudirt wurden: a) 8 Trauer- und Schauspiele: „Zelva“ nach dem Französischen, „Ein Tag vor Weihnachten“ von Töpfer, „Der Fabrikant“ nach dem Französischen, „Der Glöckner von Notre-Dame“ von Ch. Birch-Pfeiffer, „König Lear“, „Das Käthchen von Heilbronn“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Treue Liebe“ von E. Devrient; — b) 12 Lustspiele: „So wie es Euch gefällt“ von Shakespeare, „Maria von Medicis“ von Berger, „Das Salz der Ehe“ von Görner, „Nach Sonnenuntergang“ nach dem Französischen, „Viola“ von Shakespeare (Deinhardstein), „Der alte Student“ von Maltitz, „Der Landwirth“ von Prinzessin Amalie von Sachsen, „Des Goldschmieds Töchterlein“ von Blum, „Das öffentliche Geheimniß“ nach Calderon und Gozzi von Lembert, „Mirandolina“ nach Gozzi von Blum, „Helene von Seiglière“ nach Sandeau von Friedrich, „Die Journalisten“ von Freytag; — c) 3 Opern: „Lohengrin“ von Richard Wagner, „Johann von Paris“ von Boieldieu, „Der Postillon von Lonjumeau“ von Adam; — d) 1 Gesangsposse: „Das Donauweibchen“ (II. Th.) von Hensler.

Bei den Wiederholungen einstudirter Stücke waren (von den Ueberſetzungen abgesehen) folgende Autoren vertreten: Goethe („Götz“, „Klavigo“, „Iphigenia“), Schiller („Wallenstein's Lager“, „Wilhelm Tell“, „Die Räuber“, „Kabale und Liebe“, „Turandot“, „Wallenstein's Tod“, „Don Karlos“, „Die Braut von Messina“), Shakespeare („Ein Wintermärchen“, „Coriolan“, „Hamlet“, „Ein Sommernachtstraum“, „Macbeth“), Albini, Benedix, Fr. Birch-Pfeiffer, Blum, Brachvogel, Elz, Feldmann, Görner, Gutzkow, Henrik Herz, Kleist, Laube, Lebrün, Leſſing („Minna von Barnhelm“), Molière, Mosenthal, Raupach, Redwitz, Schlesinger, Töpfer, Wolff. In der Oper folgende Komponisten: Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini („Graf Armand“, „Medea“), Donizetti, Flotow, Gluck („Iphigenia in Aulis“, „Alceste“). Gounod, Halévy, Kreutzer, Lortzing, Méhul, Meyerbeer, Mozart („Don Juan“, „Die Zauberflöte“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Titus“), Nicolai, Offenbach, Rossini, Verdi, Wagner, Weber. In Posse und Vaudeville: Baumann, Friedrich, Hensler, Räder, Raimund, Schneider. In Festspielen und Deklamationen: Halm, Schiller („Das Lied von der Glocke“.)

Als Gäste traten auf im Schau- und Lustspiel: Hr. Julius Simon aus Mainz, (wurde engagirt); Hr. Wittmann aus Darmstadt; Hr. Lehfeld aus Weimar; Frl. Josepha Janson (machte einen theatralischen Versuch); Frl. Wölfing aus Mannheim; Frl. Eßwein aus St. Gallen. In der Oper: Hr. Pichler aus Frankfurt a. M.; Frl Hebbe aus Stockholm (wurde engagirt, löste jedoch vor Kurzem den Kontrakt); Frl. Reitz aus Darmstadt (machte einen theatralischen Versuch); Hr. Schmid vom Hofoperntheater in Wien; Hr. Gunz aus Hannover; Sig. Adelina Patti. Im Ballet: Frl. Klein aus Karlsruhe; das Darmstädter Ballet-Personale (unter Leitung des Hrn. Hofballetmeisters Ambrogio); Fr. Künzel-Roth aus Darmstadt. — In Konzerten: Fr. Viardot-Garcia; Frl. Heermann (Harfenspielerin) und Hr. Heermann (Violinist) aus Paris; Hr. Konzertmeister Strauß aus Frankfurt a. M.; Hr. Pianist Begroff; Hr. Pianist Max Bruch.

Die Partien der Helden und Heldenväter befinden sich seit circa sechs Monaten in den Händen des

Hrn. Julius Simon, während der Jahre 1861 und 1862 Mitglied des Carltheaters in Wien, für dessen Acquisition wir uns in hohem Grade unserer Direktion verpflichtet fühlen. Aeußere Mittel vereinen sich bei ihm mit Talent und Strebsamkeit in erfreulichster Weise. Unter seinen Leistungen heben wir besonders: Macbeth, Leontes („Wintermärchen"). Siegfried („Nibelungen"). Regulus (von Collin) und Olivier („Wie es Euch gefällt") ꝛc. ꝛc. hervor. Aber nicht allein in der klassischen Tragödie, in der Toga und im Rittermantel, sondern auch — was wir bei den Repräsentanten seines Faches schon seit Jahren mißten und für die Verhältnisse unserer Bühne stets von Wichtigkeit bleibt — im Konversationsstück weiß sich Hr. Simon zu bewegen. Aus diesem Grunde gelangte derselbe in den Besitz von Rollen, — wir nennen beispielsweise: den Habelin im „Fabrikant", Ferdinand in „Treue Liebe" und Robert in den „Memoiren des Satans" — die unseres Wissens noch keinem seiner Vorgänger hatten übertragen werden können. — In Hrn. Müller, langjährigem Mitgliede unseres Institutes und Pensionisten des deutschen Theaters in Petersburg, besitzen wir nunmehr für das Fach der gesetzten Liebhaber, ungeachtet seiner bereits vorgerückten Jahre, eine höchst anerkennenswerthe Kraft für das moderne Schau- und Lustspiel. Außerordentliche Routine, Eleganz und eine oft noch wahrhaft erstaunliche Lebendigkeit und Frische, verbunden mit einer durchweg sich äußernden poetischen Innerlichkeit, lassen uns diese „Emil-Natur" eine in jeder Vorstellung willkommene Erscheinung sein. — Hr. Michaelis, als erster jugendlicher Held und Liebhaber, leistet Vorzügliches im modernen Konversationsstück und wir befinden uns mit ihm so zu sagen stets in guter Gesellschaft. Was wir ihm als besonderes Verdienst anrechnen, ist sein Bestreben, zu charakterisiren; sein Ludoviei in den „Deutschen Komödianten" (unserer Ansicht nach eigentlich außer seinem Fach gelegen) ward somit eine Leistung, welche unsere Erwartungen auf das überraschendste übertraf. — In Hrn. Guttmann, Charakterdarsteller und Intrigant, haben wir zwar kein besonders künstlerisches Ingenium, wohl aber einen strengen, gewissenhaften Schauspieler, einen Systematiker, der wenig oder nichts dem Augenblick überläßt, sondern dessen Produkte die Ergebnisse eines angestrengten Studiums sind. Auch ihm ist das Genre das eigentliche Feld und nennen wir auf diesem vorzüglich seinen Narziß, den Geizigen, (von Molière) Marinelli, Sekretär Wurm, Elias Krumm, auch Franz Moor und vielleicht noch Karlos („Clavigo") ꝛc. mit Achtung. Lediglich auf der Basis der Rationalität, der Berechnung fußend, führt uns Hr. Guttmann, wenngleich keine fertigen, farbenreichen Gemälde, so doch auch niemals Unrichtigkeiten der Zeichnung, wenn wir diese auch manchmal nur Kontourirungen nennen möchten, vor; nur verführen ihn nicht selten seine, man könnte sagen oft mathematisch-punktlilösen Konzeptionen zu Unternehmungen, die mehr literarisch oder im mündlichen Austausch der Meinungen verständlich werden würden, als sie es bühnlich sind und sein können. — Im älteren komischen Fache dürfte wohl unser Pichler den Koryphäen desselben beigezählt werden. In Mimik, Ton, Bewegung, Maske, im Positiven wie im Negativen durchaus wahrhafte echte Komik, Figuren wie Mengler in „Endlich hat er's doch gut gemacht", die Gerichtsperson in „Viel Lärmen um Nichts", der Vater in den „Verirrungen" von Devrient, der „Vetter" von Benedix ꝛc. ꝛc. können niemals vergessen werden. — In gleicher Branche sind noch die HH. Mejo (ehedem auch in Wien engagirt), und Rode, dieser zugleich zur Oper als Tenor-Buffo zählend, thätig und erfreuen sich stets eines verdienten, lebhaften Beifalls. Wenn auch bei Beiden von dem eigentlich komischen Elemente, wenigstens unserem Verständnisse nach, abstrahirt werden muß, so wirken sie dafür kaum weniger durch ihren lebendigen Humor, ihre Frische, ihre mitfortreißende Lustigkeit, welche zugleich — mit besonderer Anerkennung sei dies ausgesprochen — niemals und in keiner Weise die Grenzen der Aesthetik verlassen.

In der Komik reiht sich würdig Hr. Ditt (zugleich Baß-Buffo) unserm Pichler an; Trockenheit, echt süddeutsche Gemüthlichkeit, das Beherrschen der Situation auch durch virtuose Nichtsthun, und eine seltene dialektische Vielseitigkeit, sichern diesem Künstler stets die schönsten Erfolge. — Hr. Bauer, für zweite Charakter- und chargirte Rollen, ist ein trefflicher, vielseitig verwendbarer Episoden-Schauspieler, Hr. Werner ein stets lobenswerther Vater und Hr. Eichrodt, früher in Carlsruhe unter Ed. Devrient, ein nicht selten anerkennenswerther zweiter jugendlicher Liebhaber, wiewohl Organ und Inneres dieses noch jungen Mannes ihn mehr für ein älteres Fach zu qualifiziren scheinen.

Unsere Damen im Schauspiel sind: Frl. Schäfer, ehemals Mitglied des Wiener Burgtheaters, als erste Tragödin, deren wahrhaft geniale Auffassungen wie Durchführungen ihr unstreitbar eine erste Stelle unter allen

Repräsentantinnen ihres Faches gesichert haben *); Frl. Widmann, für jugendliche Anstandsdamen (z. B. Valentine in Freytag's gleichnamigem Schauspiel) sowie auch Heldenmütter (Veturia in Shakespeare's „Coriolan") beurkundet in jeder ihrer so verschiedenartigen Darstellungen hohe Begabung, und verdient bei ihr jene Grundbedingung zur Schaffung eines Kunstwerkes, das möglichst gleichheitliche Zusammenwirken von Verstand, Gefühl und Geschmack, stete Bewunderung. Frl. Schneeberger, naive jugendliche Liebhaberin, welche wir leider demnächst an das Thalia-Theater in Hamburg verlieren werden, vergleichen wir in vielen ihrer Leistungen mit Fr. Prokesch-Goßmann, ja, was wenigstens eben dieser letztere Zeit betrifft, möchten wir sogar, die Unmittelbarkeit und Frische anlangend, Frl. Schneeberger den Vorzug einräumen. In Frl. Geißler, ebenfalls jugendliche Liebhaberin, besitzen wir eine talentvolle, strebsame junge Dame, an welcher mit jeder neuen Rolle Fortschritte wahrzunehmen sind und der eine schöne Zukunft versprochen werden kann; Fr. Dessoir (Mütter) in all ihren Vorführungen ihres wohlbegründeten Rufes würdig und Fr. Rocke (komische ältere und kokette Partien) schließlich gleichfalls nur mit Hochachtung zu nennen. Wir können somit und in Folge der durchaus künstlerischen Leitung unseres umsichtigen und energischen Oberregisseurs Wolff, von welchem wir auch schon mehrere sehr gelungene Darstellungen, z. B. Nathan und Vater Welser sahen unser derzeitiges Ensemble ein ausgezeichnetes nennen.

Die Mitglieder der Oper sind: Hr. Schlösser, Heldentenor, über seltene Stimmmittel bezüglich der Kraft wie der Schönheit gebietend; Hr. Aderholdt, lyrischer Tenor, leider bereits seit längerer Zeit als krank auf dem Zettel, — angenehme Klangfarbe, sangliche Gewandtheit und Geschmack —; Hr. Dikt, bereits im Lustspiel ehrenvoll erwähnt, trefflicher Baß-Buffo, doch auch in ernsten Partien ein höchst verdienstvoller Sänger; Hr. Stepan, vorzüglicher Bariton, gleich dem Vorbenannten und Hrn. Rocke von tüchtig musikalischer Bildung; eine Eigenschaft, welche, sowie auch das Spiel, außer den drei letztgenannten, den übrigen zum Theil ganz, zum Theil zu sehr mangelt. — Hr. Lück, vor einem Monate engagirt, scheint für Hrn. Aderholdt und Hrn. Schelper, Bariton, für die jugendlicheren Partien, die sich bisher noch in den Händen des Hrn. Stepan befanden, eintreten zu sollen; über beide Letztgenannten halten wir unser Urtheil noch zurück; ferner: die Damen, Fr. Michaelis-Rimbs, vom k. Hoftheater in Hannover, Primadonna, unstreitig erster Größe sowohl in Gesang als Dramatik, obgleich die Höhe abgenommen; Frl. Rohn, Koloraturpartien, treffliche Stimme, dramatische wie sangliche Fertigkeit, wenn auch nicht immer rein intonirend; Fr. Wlczek, Soubrette, ausnehmende Mittel, durchaus edel in Ton und Spiel, und schließlich Frl. Grimm, Alt, bedeutende Stimme, hinsichtlich der Leistungen anerkennenswerth, wenn auch zu wenig geschult. — Frl. Horina, welche für das Fach einer zweiten tragischen Sängerin gastirte und engagirt wurde, haben wir noch nicht gehört. — Das ausgezeichnete Orchester steht noch unter Leitung unseres berühmten Hofkapellmeisters Vinzenz Lachner sowie der des verdienstvollen, besonders als Theoretiker den ersten Autoritäten ebenbürtig zur Seite stehenden Hrn. Musikdirektors Hetsch. — Das Chorpersonale besteht aus 18 Herren und 18 Damen.

(Schluß folgt.)

*) Wir kennen und anerkennen Frl. Schäfer als eine feingebildete und strebsame Schauspielerin, — von „Genialität" haben wir an ihr niemals eine Spur entdeckt. A. d. R.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

19. — 25. November: „Die Nibelungen". — „Der verlorene Sohn", L. in 3 A. von Hackländer, neu (3 Mal). — „Romeo und Julie". — „Gabriele" und „Nur Mutter". — „Das Käthchen von Heilbronn".

Das neue Stück, dessen erste Aufführung der Verfasser des „Geheimen Agenten" und der „Magnetischen Kuren" dem Burgtheater anvertraute, behandelt ein schon vielfach breitgeschlagenes Thema: die Geschichte vom „verlorenen Sohn", und zwar nicht allein jene, die aus der Bibel in allerlei Formen ihren Weg bis in die modernen Salons gefunden hat, sondern zugleich die fast eben so alte Geschichte von dem Gegensatze zwischen gutherzigem Leichtsinn und engherzigem Philisterthum.

Es gehört jedenfalls ein bedeutender Aufwand an schriftstellerischem Geiste und Bühnengeschick dazu, um diesem Stoffe eine halbwegs neue Seite oder doch einige interessante Wendungen und eine sich steigernde Wirkungskraft abzugewinnen, geschweige denn etwa ein Musterlustspiel daraus zu konstruiren, zu welchem bekanntlich noch nicht einmal ein allgemein anerkanntes Muster-

rezept aufgefunden worden ist. Jenes aber ist dem Verfasser in einer Weise gelungen, die man anerkennen muß, ohne deswegen seine Arbeit tadellos zu finden.

Am schwächsten schien uns der erste Akt und zwar namentlich die Exposition. Es ist ganz überflüssig, daß das Treiben der Hauptpersonen, die sich ja bald darauf selbst ziemlich glücklich einführen, fort nach dem Aufrollen des Vorhangs von einem als Kammerdiener verkleideten Chorus geschildert werde. Es ist ferner nicht besonders erquicklich, daß das Fräulein des Hauses sich mit besagtem Kammerdiener über eben jenes Treiben in ein Gespräch einläßt, während Brooker — ein gaunerischer Sportsman, dem unser verlorner Sohn Geld schuldet — in einem Fauteuil des eleganten Salons seine improvisirte Nachtruhe hält. Es ist endlich verletzend, daß ein wohlerzogenes charaktervolles Mädchen, wie diese Elisabeth, besagten Gauner mit dem Pfiff der Reitgerte weckt. Dies Alles könnte und sollte einfach beseitigt werden. Man befände sich dann auch rascher inmitten der Aktion, der Akt würde ersprießlich gekürzt, die Stimmung wäre eine minder peinliche unter den häuslichen Verhältnissen, wie sie hier dargestellt werden und welche nicht erst durch übertriebene Pointen verschärft zu werden brauchen. An der Figur jenes Brooker wäre überhaupt zu mildern, was von Seite des Schauspielers schon durch einen minder auffallenden Anzug erreicht werden könnte. Brooker braucht nicht auszusehen wie ein Reitknecht, man muß ihm mehr anmerken als ansehen, daß er nicht in gute Gesellschaft paßt.

Dem also wäre abzuhelfen. Anders verhält sich's mit jenen kleineren oder größeren Uebelständen, die mit dem Stoffe, oder wenigstens mit des Verfassers Auffassung des Stoffes, innig verwachsen scheinen, und die wir eben größtentheils, nachdem wir sie konstatirt, hinnehmen müssen wie etwas Unvermeidliches. So scheint uns, um ein Einzelnes anzuführen, Ferdinand's Charakter nicht scharf genug als Eugen's Gegensatz ausgeführt. Anfangs sind wir darauf gespannt, ob er als berechnender Egoist sich entlarven werde, dann halten wir ihn für einen heuchlerischen Sünder, und schließlich entpuppt sich eine eheliche Untreue, die der Verfasser nicht eben scharf an ihm betont, von seiner ruhigen Berechnung ist gar nicht mehr die Rede, und er wird zu einem der beiden Brennpunkte einer komischen Doppelsituation. Dies wieder führt uns zu der allgemeinen Bemerkung, daß das anfängliche Charakterlustspiel sich in seinem Verlaufe zum Intriguenlustspiel hinneigt und schließlich als förmliches Situationslustspiel ausläuft, indem selbst der poetische Gegensatz zwischen Engen und Elisabeth sich erst nach einer Reihe von rein komischen Wendungen, in welchen Engen einer- und Ferdinand andererseits hineingelangen, einfach auflöst. Wir nennen jene Unterschiede übrigens nicht deßhalb, weil wir uns auf die Unterscheidungen selbst ästhetisch etwas zugutethun und in kritischer Selbstbefriedigung schwelgen wollen, sondern einfach um zu zeigen, in wie fern die Stimmung, die das neue Lustspiel erzeugt, eine etwas ungleichmäßige, daher auch nicht ganz rein erquickliche ist.

Demungeachtet läßt sich zu Gunsten des Stückes hinlänglich viel vorbringen. Ohne einen einzigen der vorgeführten Charaktere hervorragend zu finden, kann man doch sagen, daß sie alle glücklich angelegt sind und sich in der Durchführung zumeist vortheilhaft von einander abheben. Die Frauen namentlich sind sämmtlich eben so diskret als lebenswahr hingestellt, sowohl die verständige aber schwache Mutter, als die gutmüthige aber halb verstimmte, halb versauerte, bald mißtrauisch scheue, bald arglos befriedigte Albertine, und die energische, warm fühlende, aber äußerlich herbe, verschlossene Elisabeth, während selbst die zweideutige Figur der Baronin Raynval nirgends geradezu verletzend wirkt. Die Mache des Stückes ist überhaupt eine in allem Wesentlichen vortreffliche der Scenenbau leicht und zweckmäßig, der Dialog fließend und natürlich, die Spannung geschickt erhalten und wirksam gesteigert. Zu den besten Eigenschaften des neuen Hackländer'schen Lustspiels mag es endlich gehören, daß seine Wirkung nicht, wie es bei modernen Stücken so oft geschieht, in dem Maße abfällt, als man sich der Lösung nähert, sondern daß gerade der dritte Akt, freilich durch einseitige Steigerung des blos komischen Elementes, der lebendigste und wirksamste ist.

Noch eine überzählige, aber nicht zu verachtende Eigenschaft: der „verlorene Sohn" gibt dem Burgtheater Gelegenheit zu einer der besten Darstellungen, die es seit längerer Zeit zu Stande gebracht.

Obenan steht Hr. Sonnenthal in der Haupt- und Titelrolle. Sein Spiel ist wahr in der schönsten Bedeutung des Wortes, in der meisterlichen Vereinigung der dem Leben abgelauschten realen Richtigkeit mit jenem idealen künstlerischen Dufte, den Empfindung und Humor, mit feinem Maße angewandt, der Darstellung verleihen. — Zunächst ist Hr. Gabillon in der Halbrolle des Ferdinand ganz an seinem Platze, der lächelnde Philister in seiner Ruhe und der ängstliche Gatte in seiner Verlegenheit kommen mit zutreffender Wahrheit zur An-

schauung. — Hr. Lewinsky (Raynval) macht aus seiner kleinen Rolle eine charakteristische Charge, Hr. Meixner brauchte sich nur im Kostüm zu moderiren, um den Brooker ohne Anstoß zur Geltung zu bringen, und selbst Hr. Paulmann spricht seine, wie oben angedeutet, ganz überflüssige, Einleitungsscene mit Takt und Anstand.

Eben so verdienstlich und glücklich wirken sämmtliche Damen: Frl. Haizinger (Frau v. Wildau) durch die frische Naturwahrheit ihrer Darstellung, namentlich in den Scenen mit Hrn. Sonnenthal und mit Fr. v. Greiner; diese letztere (Albertine) durch bescheidene Zurückhaltung und die Sauberkeit ihres Spiels, Fr. Gabillon (Baronin Rainval) durch ihre freundliche Erscheinung und ihr sicheres Eingreifen in den heikelichsten Momenten, Frl. Bognar (Elisabeth) endlich durch den besonderen Fleiß, den sie der schwierigsten Rolle des Stückes zugewandt hatte. Frl. Bognar's Auffassung war eine ganz richtige, und wenn in der Ausführung Einiges hie und da nicht ganz ausgeglichen schien, wenn die innere Gedanken- und Gefühlswelt des verschlossenen und gereizten Mädchens hier etwas zu deutlich, dort etwas zu unklar unter der Eisrinde hervorbrach, so wird ein noch tieferes Eingehen und Sich-Einspielen in die Rolle gewiß das noch Fehlende ersetzen.

Vom Zusammenspiel aller Mitwirkenden läßt sich nur mit ganz spezieller Bewunderung sprechen. Das Stück war trefflich einstudirt und auch äußerlich anständig ausgestattet.

Am 22. ist Hr. Anschütz, nach seinem bedenklichen, wenn auch glücklicherweise kurzen Unwohlsein in „Romeo und Julie" als Pater Lorenzo wieder aufgetreten, einer Rolle, die seinen gegenwärtigen Kräften noch am besten zusagt. — Dagegen war am 25. der Friedeborn im „Käthchen" neu und entsprechend durch Hrn. Franz besetzt.

Am 23. war Scribe's „Gabriele", ein Stück, das in seiner falschen Sentimentalität, in seiner inneren und äußeren Unwahrheit schon ganz zum „überwundenen Standpunkt" gehört. Frl. Wolter spielt übrigens die Titelheldin eben so maß- als effektvoll. Fr. v. Greiner war einigermaßen affektirt. Die HH. Franz Kierschner, Franz und Schöne nahmen sich ihrer Rollen mit Eifer und Verständniß an. — Dazu gab man „Nur Mutter", in welchem uns auffiel, daß die beiden Damen, namentlich Fr. Hebbel, die komische Seite der Situation, zum Nachtheil des Stückes, stärker betonten als das erste Mal.

Operntheater.

5. — 25. November: „Dom Sebastian". — „Martha". — „Gräfin Egmont". — „Die Hugenotten". — „Hans Heiling". — „Satanella". — „Der Postillon von Lonjumeau" (4 Mal). — „Margarethe". — „Don Juan". — „Der Troubadour". — „Fidelio". — „Die Musketiere der Königin". — „Lucrezia Borgia". — „Jolta" oder „Kunst und Liebe", rom. Ballet in 3 A. von P. Borri; Musik von Strebinger und Gebrieli, neu (3 Mal). — „Euryanthe". — Ein Mal (Leopoldstag): Geschlossen.

„Kunst und Liebe" pantomimisch verherrlicht? Warum nicht. Tanz und Mimik wären nicht unwürdig des Standpunktes, nicht unfähig, ihn zu behaupten. Ein Tanzpoëm, welches entweder den Widerstreit oder die Vereinigung von Kunst und Liebe schildern möchte, — man konnte wahrlich dieser Rückkehr des Balletts zu edleren Aufgaben einige Wichtigkeit beilegen. Doch „Kunst und Liebe" — angenommen sie wären vorhanden — würden doch nur die weiteren Umrisse, nur die „tiefere" Bedeutung der vorgeführten Handlung bezeichnen, diese bedarf auch eines engeren, bestimmteren Objektes. Nehmen wir also an, der Balletverfasser habe eine Reihe von Abenteuern einer Künstlerin, einer Tänzerin zum speziellen Vorwurfe gewählt, in welchem sich dann die Macht der Liebe und die der Kunst abzuspiegeln hätten. Auch das läßt sich nicht ungesehen abweisen. Die Irrfahrten einer Tänzerin, seien sie nach berühmten oder berüchtigten Mustern dem Leben entnommen, sei es, daß die Phantasie des Dichters Alles oder doch das Meiste aus sich selbst schöpft, — liefern Stoff genug zu dramatischer Ausgestaltung. Das Verfahren dabei kann verschiedenartig sein. Nehmen wir die Heldin von vornherein als eine jener leichtblütigen Frauen, denen nach einem geheiligten Ausspruch „viel vergeben" wird, oder als eines jener leichtsinnigen Wesen, die mit der Liebe Fangball spielen, — in beiden Fällen kann doch der Verfasser des Poëms, wenn er die Sache ernst nimmt, eine angemessne Reihe dramatischer Situationen schaffen, Situationen ernster oder komischer Art, je nachdem er seine Heldin sich in Leidenschaften versenken oder mit den Leidenschaften Anderer ein groteskes Spiel treiben läßt. Zur Liebe mag dann die Kunst, mit ernsten Mahnungen an einen schönen Beruf, in einen gewissen Gegensatz oder Widerstreit treten, und die Gelegenheit zu einzelnen und Gesammtdrängen mag leicht und natürlich aus den Situationen hergeleitet werden.

Solch' eine Aufgabe mochte Hrn. Borri vorgeschwebt haben. Zur Ausführung hat er nichts gebracht, was auch nur einen Augenblick dramatisch fesseln könnte,

nichts was der vielversprechenden Bezeichnung „Kunst und Liebe“ auch nur im geringsten entspräche. „Kraftsprünge und Liebeleien“ wäre ein passenderer Titel gewesen. Die Situationen, in welche unsere Heldin, Jotta, geräth, bieten nicht das mindeste Interesse, die Männer, mit denen sie liebelt, sind zu albern, um einen ernsten Eindruck zu machen, zu ernsthaft hingestellt, um komisch zu wirken. Wir sehen nicht, daß die Tänzerin persönlich oder durch ihre Kunst eine Anziehungskraft ausübe, welcher selbst ernste Männer, nach fruchtlosem Kampfe, sich gefangen geben; wir sehen eben so wenig, wie sie etwa mit überlegenem Humor sich ihre Anbeter durch Benützung ihrer Schwächen dienstbar macht. Sie veranlaßt ohne viele Anstrengung einen indischen Fürsten und einen europäischen Bildhauer ihr auf Schritt und Tritt zu folgen, einen alten Gecken, ihr eine Geldverschreibung zu machen, einen Ballettänzer, sie zu heiraten, dies Alles nicht allein ohne äußere und innere Motivirung, sondern überdies ohne Feinheit der Ausführung, ohne innere dramatische Lebendigkeit, blos in einer Reihe von Bildern, die in einer Art Hetzjagd von Verwandlungen aufeinanderfolgen, mit rohen Pinselstrichen nichts vorzeigend, als das Faktum: jetzt ist sie in den verliebt, jetzt folgt ihr jener Anbeter. Selbst bereits angeknüpfte Fäden werden fallen gelassen, wie z. B. die Eifersucht sammt „Rachegedanken“ der braunen Fürstin Malacca nach einer anscheinend vorbereitenden Scene gar nicht mehr erwähnt wird; Anderes bleibt unklar, wie z. B. von der Liebe Jotta's zu dem jungen Bildhauer und ihrer plötzlichen Entsagung mehr im Textbuch die Rede ist, als daß sich daraus wahrhaft dramatisch wirkende Scenen, motivirte Gegensätze von irgend nennenswerthem Interesse ergäben, geschweige poetische Motive, wie sie das Ballet verlangt, wenn es sich über den vulgären Begriff einer pantomimischen Ausstattungskomödie erheben soll.

Selbst Ausstattungsballete glänzen aber in der Regel zum Theil durch dekorative, zum Theil durch choreographische Ausstattung; viele und mehr oder minder schöne Tänze entschädigen in den Augen mancher Balletfreunde für den Mangel an Handlung, oder für deren Abgeschmacktheit. Diesmal aber ist auch das Tanzelement überaus schwach vertreten. Die einzelnen Pas enthalten, außer einigen equilibristischen Forcetouren, welche effektvoll aber häßlich sind, nichts Bemerkenswerthes. Die Balladiles haben allerdings einige hübsche Figuren aufzuweisen, und der Gedanke, inmitten dieser Ensembletänze kleine mythologische Separatspiele aufzuführen, verdient jedenfalls Beachtung, nur waren diese letzteren diesmal nicht drastisch genug arrangirt und namentlich mangelte es der olympischen Versammlung im letzten Tableau an mythologischer Würde und zutreffender Charakteristik.

Was die eigentliche Ausstattung anbelangt, so ist sicherlich viel Geld ausgegeben und waren viele Kräfte in Bewegung gesetzt worden; doch war der Gesammteindruck mehr blendend als edel, mehr farbenreich als farbenschön, das Auge betäubend wie sonst das Geschmetter einer Verdi'schen Oper das Ohr. Es gilt dies vornehmlich von den Kostümen (nach Angabe der HH. Gaul und Decker), deren Farbenzusammenstellung mitunter keine glückliche war und den Eindruck der Ueberbürdung machte. Die Dekorateure, Jachimowicz und Brioschi, haben dagegen für die Mehrzahl der Dekorationen Anspruch auf das größte Lob, die Aufstellung der großen Marmorgruppe (mittelst lebendiger Personen) im dritten Tableau ist ein Meisterstück von Geschick und Routine, die Insceneſetzung des Ganzen ließ fast nichts zu wünschen übrig. Die begleitende Musik könnte wohl minder trivial und lärmend sein.

In der Aufführung hat das Balletkorps die Hauptrolle; es entwickelt, trefflich einstudirt, alle wirksamen Eigenschaften: Feuer, Behendigkeit und musterhafte Exaktheit, durch die es sich überhaupt immer auszeichnet.

Daß der Styl, in welchem mitunter getanzt wird, gar kein Styl mehr ist, sondern ein bloßes Springen und ein Spielen mit unanständigen Bewegungen (wie z. B. das unaufhörliche Rockaufheben), das muß gewissermaßen als fait accompli hingenommen werden. Bedauerlich ist nur ganz besonders, daß auch die Balletjugend, die nette Schaar der „Elevinnen“, statt an der kaiserlichen Balletschule in passenderer Weise unterrichtet zu werden, bereits die choreographischen Unarten des Balleteorps, nebst allen obligaten Affektationen auf's exakteste nachäfft. Wenn der Nachwuchs nicht besser erzogen wird, dann wird die Schule statt einer Pflanzstätte künstlerischer Ausbildung nur ein Rekrutirungsdepot für schablonenhafte Lückenausfüllung in den Reihen der Cancantänzerinnen.

Die einzelnen Mitwirkenden hatten diesmal viel zu thun, aber wenig zu leisten. Die mimischen Aufgaben sind gar zu schal und innerlich leblos, und in den Einzeltänzen fand selbst Frl. Conqui nur hin und wieder Gelegenheit, durch anmuthige Gelenkheit oder, was minder lobenswerth, durch übertriebene Attitüden, Auf-

merksamkeit zu erregen. Die Aufnahme des Ganzen war auch, allem Bemerkten gemäß, mehr ein Erfolg der Neugierde, als der, auch nur äußerlichen, Befriedigung.

Josefstadt.

21. November zum ersten Male: „Die rothe Liesel". Charakterbild mit Gesang in 6 Abtheilungen und einem Vorspiel, von B. Young. Musik von A. Storch.

G. — Fr. Megerle hat in ihrer Eigenschaft als privilegirte Dramaturgin der Josefstadt eine, wir wissen nicht, ob Rivalin oder Gehilfin bekommen, B. Young ist nämlich eine Dame; dieser Umstand allein dürfte zur Begründung der Ueberzeugung genügen, daß „Die rothe Liesel" die Dramatisirung eines Romans ist, eine Thatsache, die durch ellenlange Erzählungen zur Orientirung über das in den Zwischenakten Vorgefallene hinreichend bestätigt wird. Weil das Opus wahrscheinlich ein Erstlingswerk ist, so lehnte sich die Verfasserin an die „Grille" an, wovon die Titelheldin eine Uebersetzung in's Josefstädtische ist. Der größern ersten Hälfte des Stückes hängt das Aufängerthum wie Bleigewichte an den Gliedern. Die geehrte Autorin will gewissenhaft den Zuschauer über den ganzen Verlauf der Handlung in's Klare setzen, ist aber nicht immer im Stande den Stoff auf dem dramatischen Leisten unterzubringen und greift zur Erzählung. Eine der handelnden Personen faßt vor dem Soufflenrkasten Posto und erzählt dem Publikum, wie ein Shakespeare'scher Prologus, so rasch sie es zu Wege bringt, was im letzten Zwischenakte mit ihr oder einer andern Person geschehen ist, oder was mit letzterer so eben hinter den Koulissen vorgeht. Die Sache wird geradezu ergötzlich, wenn zwei Personen, z. B. Vater und Tochter, bloß zu Nutz und Frommen des Publikums einander Dinge vorerzählen, die zwischen ihnen vorgefallen sind und keiner unbekannt sein können, und dabei getreulich auch der Gefühle gedenken, die bei solchen Vorfällen die Brust nicht des eben erzählenden, sondern des zuhörenden Theiles erfüllten. Den letzten Akten jedoch kann man Gelenkigkeit und Frische nicht absprechen, was sowohl von der Handlung als dem Dialoge gilt. Das unleugbar Beste am Stücke ist die lebendige und folgerichtige Zeichnung der rechthaberischen und starrköpfigen Bernhoferin, welche überdies, durch Fr. Boy gespielt, eine der gelungensten Gestalten bei der Darstellung war.

Im Uebrigen lag die längst gewohnte Spielweise einiger Darsteller mehr oder weniger fern von den Anforderungen, welche durch ihre Rollen an sie gestellt wurden. In erster Reihe gilt dies von Hrn. Leuchert, dessen längst zur zweiten Natur gewordenes monotones, breitspuriges Pathos nie übler angebracht war, als in der Vorspielsscene mit Anna. Statt mit dem zarten Schmeichelton der Liebe zu beginnen, und so allmählich die Stufenleiter bis hinauf zur unzweideutigen kategorischen Drohung aufzusteigen, glich schon das erste Wort einem plumpen Faustschlag in's Gesicht, wonach von einer Steigerung keine Rede mehr sein konnte. Nicht viel besser ging es Frl. Grün mit ihrer Titelheldin, von der man bei der behäbigen Gutmüthigkeit ihrer Trägerin nicht begriff, warum ihr die Leute so viel Böses nachsagen. Selbst Fr. Hoffmann ließ in der oben erwähnten Vorspielscene manche feinere Nüancirung in der Mimik fallen. Frl. Brand war zwiel mit dem Parterre beschäftigt, als daß sie auch noch der Bühne hätte angehören können. *). Einfach und anspruchslos, dabei aber doch mit Wärme gab Frl. Julius ihr gutmüthiges Evchen. Dagegen spielte sich Hr. Köck viel zu ostentativ auf „den ganzen Scholz" hinaus.

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte.

Zweites Konzert am 22. November Mittags im Operntheater. Programm: Ouvertüre zu „Anakreon" von Cherubini Suite von J. S. Bach; Ouvertüre zu „Medea" von Wilh. Bargiel; Symphonie in A-dur von Mendelssohn. — Dirigent: Hr. Dessoff.

A.S. — Das zweite philharmonische Konzert gab Gelegenheit zu einer demonstrativen Kundgebung des Publikums, indem dasselbe den Dirigenten, Hrn. Kapellmeister Dessoff, bei seinem Erscheinen mit rauschendem Beifall empfing und darin erkennen ließ, daß es sich bei dem vorlängst stattgehabten Angriff eines hiesigen Journals auf die Seite des Angegriffenen stelle. Daß dieser ehrenvolle Empfang nicht ohne animirende Rückwirkung auf den Leiter und sein Orchester geblieben, bewies die schwungvolle und befeuerte Aufführung aller heute zum Vortrage gebrachten Tonwerke.

Cherubini's „Anakreon-Ouverture" stand an der Spitze des Programms. — Ohne die Wahl dieses Musikstückes auch nur im entferntesten beanständen zu wollen, glauben wir dennoch die Konzertdirektion aufmerk-

*) Gilt von der 2. Vorstellung.

sam machen zu müssen, daß von den vielen Opern Cherubinis vom Beginn der philharmonischen Konzerte an bis heute, außer der genannten, nur noch die „Medea“- und „Abencerragen-Ouverture“ und diese sogar schon mehrmals zur Aufführung gebracht wurden. — S. Bach's Suite für Orchester mit obligater Flöte (von Hrn. Doppler meisterhaft gespielt) ist eines jener aus Stein gehauenen Kunstmonumente, die schon so mancher Strömung des modernen Geschmacks unerschüttert Stand hielten, und noch so manche neue Kunstrichtung überdauern werden, ein Werk voll geistreicher harmonischer Kombinationen und kontrapunktischer Schönheiten.

Die neue Ouverture zu „Medea“ von Bargiel ist wirksam instrumentirt, ohne durch' Großartigkeit der Konzeption zu imponiren. — Mendelssohn's vierte Symphonie in A-dur wurde so schwungvoll und dabei doch so besonnen, mit all' den feinen Tinten und scharfen Konturen wiedergegeben, wie wir sie lange nicht gehört haben.

Laub'sches Quartett.

Quintett (op. 29) von W. H. Veit. Klavier-Quartett von J. Brahms. Quartett in A-dur von Mozart.

x. — Die am 22. Abends im Saale des Musikvereins gegebene dritte Soirée der Laub'schen Gesellschaft bot schon durch die Mannigfaltigkeit ihres Programms ein gesteigertes Interesse dar. Den Anfang machte das ansprechende Quintett von W. H. Veit, welches mit seiner klaren, vielfach originellen Melodienführung das zahlreiche Publikum gleich von Anbeginn in die angenehmste Erregung brachte; nur gegen den Schluß zu glaubten wir eine Ermattung der frischen Kraft des Komponisten wahrzunehmen. Das Gegentheil war bei dem vom Komponisten selbst vorgetragenen Klavier-Quartett von J. Brahms der Fall. Ihm gelang es erst im Schlußsatz, und auch hier nicht ohne den Widerspruch einiger absoluten Verehrer der „klassischen Musik“, seinem kraftvollen, von echt künstlerischem Feuer durchleuchteten Talente zu einem durchgreifenden Erfolg zu verhelfen. Auch die Meisterschaft seiner technischen Mittel schien Hr. Brahms mit dem allmählichen Warmwerden erst gegen Ende der Leistung vollkommen frei zu entfalten. Mozart hatte man diesmal an den Schluß des Konzertes gesetzt, und — er bestand das Wagniß.

Das Spiel des Hrn. Laub nahm die Gelegenheit, an dieser Mannigfaltigkeit der Aufgaben den ganzen Reichthum seiner Kunstmittel zu zeigen, mit entschiedenstem Erfolge wahr und ward hiebei von seinen Genossen, den HH. Käßmayer, Kral, Schleßinger und Bauer tüchtig unterstützt.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Die Marquise von Villette“. Frl. Lucca. Novitäten.) Das k. Schauspiel brachte neueinstudirt das Birch-Pfeiffer'sche Stück: „Die Marquise von Villette“, das, obgleich bekannt als eine der geschicktesten Arbeiten der Verfasserin, doch den Eindruck früherer Vorstellungen nicht mehr zu erreichen vermochte. Schuld daran ist freilich die jetzige viel schwächere Besetzung, doch vergessen wir zugleich nicht, daß auch unsere Ansprüche an historische Dramen bedeutend gewachsen sind, bedeutender wenigstens sind, als vor 18 Jahren. Der Flitterpunkt der Kostüme und Dekorationen allein thuts kaum mehr. Hr. Hendrichs (Volingbroke) spielte gut, obgleich in seiner Rede etwas zu schwerfällig. Fr. Kierschner (Marquise von Villette) gab mehr eine Schau- als eine Kunstdarstellung. Ihre Sprechweise, das quälende Hervorbringen der Worte, bringt uns fast um jede Illusion. Dem Zusammenspiel fehlte Schliff und Rundung. — In der Oper sang Fr. Köster die Donna Anna, Armide und Iphigenia in Tauris, Partien, die die Sängerin wohl zum Letztenmale dem hiesigen Publikum als „Ehrenmitglied“ vorzuführen die Ehre haben wird. Frl. Lucca ist vom April 1865 an als Kammersängerin lebenslänglich angestellt: 8000 Thlr. Gage, Spielgeld, fünfmonatlichen Urlaub und 2000 Thlr. Pension. — Des in der Wilhelmstadt zum ersten Mal gegebenen Dramolets: „Aus der Vergangenheit“, des Lustspiels: „Das Herz der Gräfin“ von M. Waldstein, der zweiaktigen burlesken Oper Offenbach's: „Die Schwätzer von Saragossa“ wollen wir besonders der Darstellung wegen freundlichst gedenken und mögen sich die Damen Ungar, Limbach, Härting, die HH. Mittell und Leczinsky in das Lob theilen. Das am 21. November zum ersten Mal aufgeführte vieraktige Schauspiel: „Der Weg zum Ruhme“ von A. Glaser zeugt, trotz seines novellistischen Grundzuges, von einem höchst anerkennenswerthen Streben und ward vorzugsweise von den Damen Ungar (Franciska), Rosahl, Scholz und Hrn. Mittell (Wehrfeld) mit Einsicht und Fleiß gepielt. Das Stück errang eine recht wohlwollende Aufnahme. — Das in der Victoria zum ersten Mal gegebene Volksschauspiel: „Loreley“ von Hersch, ist wohl gut gemeint, doch hat der Verfasser seiner poetischen Kraft ein Können in der dramatischen Verschmelzung der Geisterwelt und des realen Lebens zugemuthet, wozu ihn sicherlich nur eine Loreley verführen konnte. Ausstattung und Aufnahme angemessen. Loreley: Frl. Geistiger. — Fr. v. Bärndorf gastirte wieder bei ziemlich leerem Hause. — Bei Wallner neu: „Ein schwarzer Verdacht“. Bei Callenbach: „Einer, der seinen Beruf verfehlt hat“, „Schüchtern bei Damen“, „ein lockeres Verhält-

niß". — In der Vorstadt: „Des Herzogs Töchterlein"; bei Kroll: „Der Bräutigam in Hemdärmeln", oder: „Ein armer Webergeselle", „Wahrheit, nur Wahrheit".

pp. **Olmütz.** (Theater. Gastspiel des Frl. Kratz. Novitäten. Der Musikverein und seine Leistungen.) Mit theatralischen Versuchen und Debütvorstellungen hat die heurige Saison begonnen, ohne daß es der Direktion bis jetzt gelungen wäre, ein entsprechendes Opernpersonale zusammenzustellen. Verfehlte Engagements und andere mißlungene Experimente wirkten störend auf das Opernrepertoir. Beispielsweise sei erwähnt, daß nebst den engagirten Tenoristen Avoni, noch fünf andere este Tenore, darunter auch Hr. Erl, Bruder des Wiener Hofopernsängers, in der kurzen Zeit von mehreren Wochen dem Publikum vorgeführt worden sind, ohne daß auch nur Einer im Stande gewesen wäre, einen durchgreifenden Erfolg zu erzielen. — Von den vielen durch die Direktion dem Publikum vor Eröffnung der diesjährigen Saison gemachten Versprechungen in Betreff der Aufführung mehrerer neuer Opern ist noch keines zugehalten worden, und doch naht sich die Hälfte der Theaterzeit schon ihrem Ende. Die bemerkenswerthesten Momente im Theaterleben waren bisher das Gastspiel der Hofschauspielerin Frl. Kratz, welche an drei hintereinander folgenden Abenden in mehreren Lustspielen auftrat und zu zahlreichem Theaterbesuch anlockte. Den lebhaftesten Beifall hat die Gastin in der Titelrolle des Elmar'schen Charakterbildes „Waldlieschen" errungen. Bemerkenswerth ist weiter die Aufführung des zur Schillerfeier von dem in Olmütz domicilirenden Verfasser Dr. Richard Rotter eigens aus dieser Veranlassung geschriebenen Zeitgemäldes „Ein unterdrücktes Kraftgenie", welches Stück eine beifällige Aufnahme fand. Im Monate November kamen folgende Novitäten zur Aufführung: „Die Lady von Worsley-Hall" und „Die Tochter des Südens", Schauspiele von Charlotte Birch-Pfeiffer; ferner die Zell'sche Parodie „Die elegante Tini", „Wien bei Nacht" von Berg, das Langer'sche Original-Lebensbild „Ein Mann ohne Vorurtheil" endlich von kleineren Lustspielen Schlesinger's „Hauskspion", Scribe's „Eine erste Liebschaft" und Feldmann's „Ein Steckenpferd". — Im gegenwärtigen Vereinsjahre beginnt der hiesige Musikverein seine Thätigkeit mit einem Konzerte am 29. November, bei welchen der Violinvirtuose Hr. Laub mitwirken wird. Nach dem bei der letzten Generalversammlung vom Vereinsvorstande mitgetheilten Rechenschaftsberichte soll wie im verflossenen Jahre auch heuer in drei Konzerten dasjenige geleistet werden, was der Zweck und rühmliche Fortbestand des Musikvereins erheischt, namentlich soll durch Gewinnung von mehreren hervorragenden Künstlern den musikalischen Produktionen ein erhöhtes Interesse gegeben werden. Der Musikverein zählt gegenwärtig 9 Ehrenmitglieder, 36 Gründer und 66 betragende und mitwirkende Mitglieder; die Summe des Empfanges bei der Gesangsschule betrug 1103 fl. 2½ kr., jene der Ausgabe 1142 fl. 5 kr., dagegen belief sich beim Musikverein die Summe des Empfanges auf 503 fl. 13 kr. im Baaren und auf 1400 fl. in Obligationen, und jene der Ausgabe auf 609 fl. 75 kr.

⁂ **Stuttgart.** (Opernrepertoir und Störungen. Hr. Southeim. Aus der Konzertwelt.) Ueber unserer Oper waltet ein eigener Unstern: das eine Mal erkrankt Fr. Marlow, das andere Mal Fr. Leisinger, dann tritt wieder ein Todesfall in der Familie des Hrn. Jäger ein, und so muß die Konkurrenz mit dem Gastspiel der Goßmann, die mehrere Wochen lang das Haus wieder in allen Räumen füllte, Opern wie „Josef und seine Brüder", „Nachtlager", „Martha" überantwortet werden. Ein Glück ist es, daß Hr. Southeim, unser erster Tenor, in dieser Saison seinen Platz nicht nur ausfüllt, sondern auch für Andere stets bereit in die Lücke tritt; er sang der Reihe nach seit 1. November den Eleazar, Faust, Simeon, Lyonel, Gomez im „Nachtlager", diese Partie ohne Probe hier zum ersten Mal, an Stelle des verhinderten Hrn. Jäger, immer mit gleichem Beifall. In der „Jüdin" war Hr. Wallenreiter als Kardinal unzureichend, desgleichen Frl. Eder als Prinzessin, auf die man in Ermanglung einer andern Repräsentantin wieder zurückgegriffen hatte. Als Gretchen trat Fr. Bennewitz-Mit auf, sie war noch unsicher, verspricht aber mit der Zeit eine recht angemessene Vertreterin dieser Partie zu werden. Im „Nachtlager" war die neue Gabriele, Frl. Trüschler, ziemlich unbedeutend, während Hr. Bennewitz durch den geschmackvollen Vortrag des Violinsolos verdienten Applaus ärntete. Als Martha endlich wurde Fr. Marlow nach vierwöchentlicher Krankheit freundlich bewillkommnet. Noch in diesem Monat wird Hr. Pischek als Gast in „Figaro's Hochzeit" wieder eintreten, und auch eine Tänzerin aus Darmstadt soll demnächst als Gisella debütiren und den Versuch machen, Frl. Vogel zu ersetzen. — Indessen haben auch die Abonnementskonzerte wieder begonnen: das erste, am 3. November, brachte eine Symphonie in G von Haydn und die neunte von Beethoven, Lindpaintner's Marschouvertüre und Liszt's Klavierkonzert in Es. Das zweite, am 17. November, Beethoven's Coriolan, Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester, den ersten Satz des bekannten Paganini'schen Violinkonzerts und eine neue Ouvertüre von Glinka. Die Zahl der Abonnenten hat gegen früher etwas abgenommen, Viele sind unzufrieden über das gar zu unbedingte Vorherrschen der Instrumentalmusik; wenn es sich übrigens bestätigt, daß die „Jahreszeiten" und der „Paulus" einstudirt werden, so ist für diese Abende wenigstens an einer guten Einnahme nicht zu zweifeln. Die talentvolle Pianistin Anna Mehlig, Schülerin der Musikschule, gab ein recht besuchtes Konzert vor ihrer beabsichtigten Kunstreise, sie spielte Beethoven, Hummel, Liszt. Die hiesigen Sängergesellschaften feierten Uhland's Todestag durch eine Produktion im großen Konzertsaal des Königsbaues, bei der die HH. Pischek und Wenzel mitwirkten, und deren Einnahme für das Uhlanddenkmal bestimmt ist. — In meinem Nächsten hoffe ich Ihnen über die beabsichtigte „Oberon"-Reprise berichten zu können.

Kleine Chronik.

Die Münchener Konzertsaison ward am Allerheiligentage durch das erste der, von der musikalischen Akademie veranstalteten, Odeonskonzerte eröffnet. Je wohlbegründeter der weitverbreitete Ruf dieser trefflichen Musikaufführungen ist, desto unangenehmer mußte die trostlose Leere des Saales am Abende des 1. November die ernsteren Kunstfreunde berühren. Das Programm hatte diesmal an dieser Theilnahmlosigkeit des Publikums keine Schuld. Man begann mit dem Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley“ von Mendelssohn; darauf folgte eine meisterhaft vorgetragene Bach'sche Motette; dann Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Solo, Chor und Orchester; endlich desselben Meisters neunte Symphonie Das „Unterhaltungsblatt“ der Münchener „Neuesten Nachrichten“, dem wir die obigen Angaben entnehmen, gedenkt bei dieser Gelegenheit mit Anerkennung einer neuen Einrichtung, in Folge deren „bei diesem Konzerte bis zu dessen Ende die Saalthüren geschlossen bleiben“. Freilich ist es, wie dasselbe Blatt hinzufügt, „immerhin bedauerlich, daß ein gebildetes Publikum durch solche Maßregeln von den ungebildetsten Störungen des Genusses der Uebrigen abgehalten werden muß“. — Am 7. d. M. begannen auch die HH. Walter, Cloßner, Thoms und Müller ihre Quartettsoiréen mit Streichquartetten von Haydn (D-moll), von Mozart (Es-dur) und von Beethoven (E-moll.) Die Theilnahme war auch hier der Zahl nach eine verhältnißmäßig geringe, desto lebhafter aber äußerten die Anwesenden den hohen Grad ihrer Befriedigung über die vollendet schön vorgetragenen Musikstücke.

Neue Opern. Balfe hat für das Covent-Garden-Theater eine Oper, mit dem Titel: „The Duke's Motto“ in Bereitschaft. Am Dresdner Hoftheater wird eine Oper von F. Hiller: „Der Wahrsager“ einstudirt.

Zu Shakespeare's „Was ihr wollt“ hat ein junger Komponist, J. Tausch, eine begleitende Musik geschrieben.

Marty †. In Charenton-le-Pont starb vor Kurzem in einem Alter von achtzig Jahren der ehemalige Schauspieler Marty. Von 1812—1833, in welchem Jahre er von der Bühne zurücktrat, gehörte er dem Gaité-Théâtre zu Paris an, als der berühmteste Held des Melodrams, und spielte fast täglich. Die Zahl seiner Rollen war eine außerordentliche. Man will herausgebracht haben, daß sich Marty während seiner Thätigkeit auf der Bühne 11,000 Mal vergiftet habe, 2000 Mal erstochen und 4000 Mal erschossen worden sei. Nach seinem Rücktritt in's Privatleben ließ er sich in dem Dorfe Charenton nieder, dessen Maire er wiederholt wurde, und erhielt noch 1849 den Orden der Ehrenlegion für seine aufopfernden Dienste bei der Cholera-Epidemie.

Zu der pariser italienischen Oper hat die reutrée der Borghi-Mamo in Rossini's „Barbier“ stattgefunden. Gleichzeitig debütirte Signor Baraldi als Almaviva. Im „Trovatore“ fingen die La Grange, die Demeric-Lablache, ein bisher unbekannter Bariton Sterbini und der Tenorist Fraschini, — eine Besetzung, um welche die Pariser eben nicht zu beneiden sind.

Eckardt's „Sokrates“ ist in Karlsruhe am 10. November zum ersten Male und, wie es heißt, mit glänzendem Erfolge bei vollem Hause gegeben worden.

Benedix begeht am 18. Jänner 1864 sein fünfundzwanzigjähriges Dichterjubiläum. 1839 ging an diesem Tage in Wesel sein erstes Stück über die Bretter. Es war „Das bemooste Haupt“ mit dem Dichter in der Titelrolle.

Die Direktion des Prager Theaters ist vom böhmischen Landesausschuß dem Direktor Wirsing von Ostern 1864 ab auf sechs Jahre übertragen worden.

Der Znaimer Musikverein hat am 4 November im dortigen Theater eine Mendelssohn-Feier abgehalten, bei welcher die Symphonie in A-dur, ein Terzett aus der „Heimkehr“, der erste Satz des Violinkonzertes, Recitative und Chöre aus dem „Christus“-Fragmente und die Ouvertüre zu „Ruy-Blas“ zur Aufführung kam.

Lokales.

Die Singer'sche Holzvertheilungs-Akademie im Cartteater am 24. d. M. brachte ein, wenn nir nicht irren, bereits unter anderem Titel bekanntes Lustspiel „Kompromittirt“, dargestellt von den Mitgliedern der genannten Bühne, (Ascher, Knaak, Formes ꝛc.), ferner die „Hochzeit bei Laternenschein“, neubesetzt mit Hrn. Telek, Frl. Fischer, Frl. Schwöder und dirigirt von Hrn. Offenbach selbst, — ferner noch die „Nächtliche Heerschau“, komponirt von Titl, gesungen vom Techniker-Gesangverein, endlich Solovorträge der HH. L. v. Meyer und F. Laub.

Die nächsten Novitäten im Burgtheater sind: „Jugendschuld“ und „Dichter und Rekrut“ von Hollpein. Ein neues Lustspiel von Schlesinger soll zur Aufführung angenommen sein. Desgleichen ist von der Rosenthal'schen „Deborah“ als Quasi-Novität die Rede.

Das Operntheater — treu dem Grundsatze „nur langsam voran“, verspricht als die nächste Frucht seiner Anstrengungen eine Neubesetzung der „Stummen von Portici“, — dann in einiger Entfernung Offenbach's „Rheinnixen“ und in nebelhafter Weite, vorbehaltlich der Gesundheitsrücksichten, die so gerne vorgeschoben werden — Gluck's „Iphigenia in Aulis“, welche erst seit fünf Monaten „in Aussicht“ steht.

Friedrich Hebbel hat sein Trauerspiel „Demetrius“, das er schon vor mehreren Jahren begonnen, beinahe vollendet. Wir haben daran leider die Nachricht zu knüpfen, daß das Leiden, woran der Dichter schon seit längerer Zeit darniederliegt, sich bedenklich verschlimmert hat.

Joseph Mayseder's Begräbniß hat am 24. d. M. unter Betheiligung zahlreicher Musiker und Musikfreunde stattgefunden.

Briefkasten. 21 — 27. November: Dr. H. R. in Mannheim, L. v. S. und A. S. hier, J. in Berlin, pp. in Olmütz. Benützt. — A. D. in Pest, L. K. in Königsberg: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 49. Neunter Jahrgang.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Wien. 5. Dezember 1863.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir von 1763 bis 1863. (Schluß.) — Shakespeare's „Coriolan". — Berlioz' „Trojaner". — Stuttgarter Schauspielbericht. — Musikbericht aus Innsbruck. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Das letzte Abenteuer"), Carltheater (Levasseur). — Wiener Konzertbericht (Gesellschaftskonzert, Quartett). — Korrespondenz-Nachrichten (Pest). — Kleine Chronik. — Lokales.

Rückblicke auf das Burgtheater-Repertoir

von 1763 bis 1863.

(Schluß.) *)

1853 — 1854.

„Die Royalisten", Sch. in 4 A. v. Raupach.

„Die Journalisten", L. in 4 A. v. Freytag.

„Im Alter", L. in 1 A. nach O. Feuillet v. Bauernfeld.

„Er will's nicht anders", L. in 1 A. n. d. Franz.

„Lady Tartüffe", Sch. in 4 A. n. Fr. v. Girardin.

„Die Löwen von Ehedem", L. in 4 A. v. Bauernfeld.

„Die Waise aus Lowood", Sch. in 4 A. v. Fr. Birch-Pfeiffer.

„Ein Lustspiel", L. in 4 A. v. Benedix.

„Magellona" („Genofeva"), Tr. in 5 A. v. Hebbel.

„Ein Erzieher", L. in 2 A. n. d. Franz.

„Der Stiefvater", L. in 1 A. n. d. Franz.

„Der Sonnwendhof", Sch. in 5 A. v. Mosenthal.

„Romulus", L. in 1 A. n. A. Dumas.

„Ein Tiger", L. in 1 A. n. d. Franz.

„Rettende That", L. in 3 A. v. Lederer.

„Das Lied von der Glocke" (mit lebenden Bildern) v. Schiller.

„Antonius und Kleopatra", Tr. in 6 A. v. Shakespeare.

„Liebe im Arrest", L. in 1 A. v. Putlitz.

„Ein Prozeß zwischen Eheleuten", L. in 3 A. v. Feldmann.

„Schuldig", L. in 1 A. v. Hackländer.

Die letzte Periode, die nun unserer Durchsicht vorliegt — von August 1854 bis Ende Juni 1863 — liefert folgendes Resultat: Im Ganzen eine Anzahl von circa 160 neuen Stücken; von Shakespeare: „Ein Sommernachtstraum", „Macbeth" (statt der Schiller'schen Uebersetzung nach dem Originale hergestellt), „Ein Wintermärchen"; von Molière: Wiederaufnahme des „Geizigen"; von Lopez de Vega: „Der Stern von Sevilla" (Bearbeitung von Zedlitz); von Schiller: das Fragment „Demetrius" und die Wiederaufnahme der ganzen „Wallenstein-Trilogie"; von Grillparzer: „Libussa" (wiederaufgenommen); von Hebbel: „Michel Angelo", „Die Nibelungen" (I. und II. Th.); von Halm: „Der Fechter von Ravenna", „Iphigenia in Delphi", „Vor hundert Jahren" (Festspiel zur Schillerfeier); von Gutzkow: „Ella Rose", „Ottfried", „Zopf und Schwert"; von Freytag: „Graf Waldemar", „Die Fabier"; von Laube: „Graf Essex", „Cato von Eisen" (nach Gorostiza), „Montrose", „Gottsched und Gellert"; von Bauernfeld 6 Stücke, (u. a. „Fata

*) S. Nr. 42, S. 657, Nr. 44, S. 691. Nr. 45 S. 705 und Nr. 47, S. 737.

Morgana", „Die Virtuosen"); von Benedix 7 (u. a. „Die Stiefmutter", „Der Störenfried"); von Fr. Birch-Pfeiffer 9 (u. a. „Rose und Röschen", „Die Grille", „Ein Kind des Glücks", „Der Goldbauer"); von A. Meißner, Hackländer, Mosenthal („Die deutschen Komödianten"), Hersch, Putlitz, Töpfer, Hermannsthal, Prechtler, E. Ritter, Mautner („Eglantine") je 1—3 Stücke, an welche sich noch Einzelnes oder mehrere Kleinigkeiten von Görner, Wilhelmi, Grandjean, Feldmann und Blum („Schule der Verliebten" nach Sheridan) reiht.

Ferner sind 21 Autoren zu nennen, welche in dieser neunjährigen Periode zum ersten Male auf dem Burgtheaterzettel erschienen: Otto Müller („Sophie Ackermann"), Tempelley („Klytemnestra"), Schlesinger (11 kleine Stücke), Niffel, A. Anschütz, Salmoser, Paul Heyse („Die Sabinerinnen", „Die Grafen von der Esche"), Schleich, Moser (5 Stücke), Vilmar, Weilen, Blittersperg, Max Ring, A. Hirsch, Adolphi („Der Winkelschreiber"), F. Kaiser, Niebauer, Holpein, H. Lorm, Hahn, Eschenbach.

Endlich kamen noch während dieser Zeit nahe an 50 Uebersetzungen aus dem Französischen zur ersten Darstellung, darunter: „Die Furcht vor der Freude", „Birnbaum und Sohn", „Eine Partie Piquet", „Ein Hut", „Das Gänschen von Buchenau", „Gefahr im Verzuge", „Der Freiwillige", „Die Biedermänner", „Ich speise bei meiner Mutter", „Die Fiammina", „Ein verarmter Edelmann", „Feenhände", „Vater und Sohn", „Der verstorbene Lionel", „Freund Grandet" (wiederaufgenommen), „Graf Hiob", „Der letzte Brief", „Feuer in der Mädchenschule", „Eine Tasse Thee", „Der arme Marquis", „Die öffentliche Meinung", „Sand in die Augen", „Die Eine weint, die Andre lacht", „Ein Attaché", „Die guten Freunde", „Die Ehestands-Invaliden" u. s. w.

An diese Angaben mag sich nun noch der Beginn des letzten zehnten Jahres unserer Aufzeichnungen reihen:

1863—1864.

„König Richard der Zweite", Tr. in 5 A. v. Shakespeare.

„Andreas Hofer", Tr. in 5 A. v. Immermann.

„Ein Opfer der Patienten", L. in 1 A. v. Schlesinger.

„Nur Mutter", L. in 3 A. n. d. Franz.

„Der verlorene Sohn", L. in 3 A. v. Hackländer.

In weiterer Aussicht (dem Vernehmen nach) für dieses Theaterjahr: „Soldatenliebchen" von Bauernfeld, „Eine Jugendschuld" und „Dichter und Rekrut" von Holpein, „Eine vornehme Ehe" u. d. Franz., „Deborah" von Mosenthal, „Narciß" von Brachvogel, „Der Hausspion" von Schlesinger u. a.

Wir haben nun im Fluge ein Jahrhundert unseres Repertoirs die Revue passiren lassen. In diesem hundertjährigen Zeitraume sind im Burgtheater zweitausend und einige siebzig Stücke aufgeführt worden, durchschnittlich etwas über zweihundert Novitäten in jedem Dezennium, was ebenfalls durchschnittlich gerechnet zwanzig Novitäten jährlich geben würde, deren faktische Anzahl jedoch zwischen 34 (im Jahr 1763—1764) und 11 (im J. 1843—1844) schwankt, so wie die faktische Anzahl neuer Stücke eines Dezenniums zwischen 250 (in den J. 1773—1783) und 175 (in den J. 1783—1793). Bei diesen Berechnungen wäre freilich erst der Unterschied in der Zahl der Akte zu beachten.

Was die Richtungen betrifft, die das Repertoir im Laufe dieses Jahrhunderts verfolgte, so haben wir schon vor und nach den einzelnen Dezennien und Jahren die wesentlichen Merkmale hervorzuheben und vor Allem praktisch an den Namen der Autoren und den Titeln der Stücke den Weg nachzuweisen versucht, den die Wiener Bühne in den verschiedenen Stadien ihres Wirkens einschlug. Das erste Dezennium, 1763—1773, ist noch vielfach mit dem Kampfe gegen die rohe Stegreif-Komödie beschäftigt, die regelmäßige Schauspielkunst arbeitet sich empor und lehnt sich dabei vielfach an die hervorragenden Franzosen, aber auch an Lessing. Das zweite Dezennium versucht es mit allerlei französischen, englischen, einheimischen Stücken, mit Schröder, mit Goethe, mit Shakespeare. Die achtziger-neunziger Jahre wenden sich fast ausschließlich dem deutschen bürgerlichen Rührstück und der deutschen Komödie zu (Iffland-Schröder, dann Kotzebue's Anfang); die letzten neunziger Jahre bis 1803 verfolgen dieselbe Richtung mit moderneren Elementen, mit vielen Arbeiten Kotzebue's, mit Einführung der Ritterschauspiele, mit etwas Goethe und Schiller; die weiteren zehn Jahre, bis 1813, bringen eines-

theils die Schiller'schen und Goethe'schen neuen Dramen und die beginnenden Nachahmungen derselben, andererseits viel Unbedeutendes, viel mitunter französische Kleinigkeiten. Die Jahre zwischen 1813 und 1823 bieten ein sehr gemischtes Repertoir: deutsche, englische, französische und spanische Klassiker, neben dem Fortgang der Ritterstücke, der Kotzebue'schen Lustspiele, dem Debüt einzelner neuer Schriftsteller. Letztere, namentlich Grillparzer, wechseln in den letzten zwanziger Jahren mit klassischen Unternehmungen und einem frischen Zuwachs von französischen Blüetten. Während der dreißiger-vierziger Jahre herrschen Bauernfeld und Halm nebst den beliebteren Franzosen und dem Grundstock der eingebürgerten Klassiker; das „junge Deutschland" wagt auch im Burgtheater sich zu zeigen. Die Periode 1843—1853 ist ein steter Uebergang von Vernachlässigung und Erschlaffung zu sporadisch fast fieberischer Thätigkeit, veranlaßt durch die Zeitereignisse und durch den Eintritt der gegenwärtigen Direktion, deren weitere Thätigkeit wieder in dem letzten Dezennium 1853—1863 ihre selbständigen bewegten Phasen durchmacht.

Die vorstehend skizzirten Perioden liefern Ergebnisse, die sich verschiedenartig beurtheilen lassen. Einerseits läßt sich die nothwendige innere Entwickelung der dramatischen Literatur und deren jeweiliger Einfluß auf die Bühne, auf die Schauspielkunst davon ableiten, andererseits auf die willkürliche Nützung oder Vernachlässigung der vorhandenen Elemente schließen. Das Eine ist, im günstigen oder im ungünstigen Falle, ein Ergebniß der Geschichte, ein Aufschwung oder ein Abnehmen der productiven Kräfte, das Resultat demnach, ob gut oder übel, ob befruchtend oder deprimirend, ein unabwendbar nothwendiges. Das Andere dagegen ist die Folge menschlicher Willkür, die Folge des jeweiligen Grades von Einsicht und Geschick, von directorialer Befähigung, und verdient daher Lob oder Tadel. Das erste Auftauchen der Iffland'schen, dann der Schiller'schen Werke mußte dem Repertoir nothwendig eine ganz bestimmte Richtung geben, an welcher die betreffenden Direktionen unschuldig waren. Dagegen wird jederzeit die Art, wie einestheils Shakespeare mehr oder minder verständnißvoll gepflegt, andererseits den besten Theaterschriftstellern der Gegenwart die Bahn geebnet wurde, für den dauernden Ruhm der dramaturgischen Leitung maßgebend sein. Was hierin aus der Novitäten-Statistik eines Jahrhunderts zu entnehmen ist, das dürfte dem Leser unserer Aufzeichnungen ohnehin nicht entgangen sein; eine genauere Beurtheilung der einzelnen Direktionen erheischt eine weiter eingehende Vergleichung auch des ständigen (nicht blos des Novitäten-) Repertoirs und ist mit der Geschichte der speziellen Wiener Schauspielkunst auf's engste verflochten. Es gehört daher diese Seite der bezüglichen Wahrnehmung in eine spezielle theatergeschichtliche Besprechung, die wir dem geneigten Leser ein ander Mal vorzulegen hoffentlich Gelegenheit haben werden.

Shakespeare's „Coriolan".

Von **H. Th. Rötscher.**

Um den „Coriolan" Shakespeare's und die Gestalt des Helden der Tragödie zu verstehen, genügt es nicht, den allgemeinen Standes-Gegensatz der Patrizier und Plebejer, oder des Adels und Volkes vor Augen zu haben. Der Kampf dieser Gegensätze ist vom Dichter vermöge seiner Intuition auf deren tiefsten Grund zurückgeführt worden, den erst die neuere Zeit durch ihre philosophischen und historischen Forschungen mit Klarheit in das Bewußtsein gefaßt hat. Man muß zum Verständniß des Coriolan auf die letzte Wurzel des aristokratischen Prinzips zurückgehen. Ursprünglich durchdringen sich in diesem der Glanz natürlicher Abstammung, der Tapferkeit und Tugend so, daß letztere nur auf dem Boden der ersteren erblühte. Demnach galt hier die ursprüngliche Einheit der Abstammung und der Tugend. Das natürliche Element war das nothwendige Gefühl der sittlichen Kraft, und diese vermochte man sich nur als durch die edle Abstammung bedingt vorzustellen. Diese Anschauung war eine so durchgreifende, daß sie sich auch in der Sprache offenbarte, indem nach dem älteren Sprachgebrauche alle die Prädikate, welche den sittlichen Werth, die Tüchtigkeit, Tugend und Tapferkeit bezeichneten, zugleich auch die davon unzertrennbaren Begriffe edler Abstammung, oder des natürlichen Elements in sich schlossen, eine Anschauung, die durch ausgedehnte Nachweisungen, besonders Welker's in seiner Einleitung zum „Theognis", bestätigt worden ist. Im Grunde beruht in dieser Durchdringung des Natürlichen und Sittlichen der ganze Ursprung der Aristokratie. Dadurch ist der „Aristos" eben so ausschließend und stolz

gegen diejenigen, welchen die in seinen Augen absolute Bedingung der Tugend, nämlich die edle Abstammung, fehlt. Die Geschichte kennt daher in Zeiten, in welchen die politischen Unterschiede und die gegenseitigen Berechtigungen der Mitglieder des politischen Gemeinwesens auf natürlichen Unterschieden beruhen, noch gar keine freie, von der Naturbasis der Abstammung unabhängige Sittlichkeit, keine aus der freien menschlichen Geistes- und Willenskraft geborene sittliche Größe. In solchen Staaten, welche man mit einem nicht unangemessen gewählten Ausdruck *Naturstaaten* genannt hat, ist also die sittliche Thatkraft und Größe ein ausschließlicher Besitz derjenigen, welche sich einer edlen Abstammung rühmen können, also ein Privilegium der Geburt. Es ist daher die Verachtung oder Geringschätzung der anderen Menschen, welche von den Edlen durch die unausfüllbare Kluft der Abstammung geschieden sind, nur eine strikte Konsequenz, denn den Ersteren kann, nach dieser Vorstellung, wahre Tugend und sittliche Größe doch nicht beiwohnen. Jeder Versuch, sich den Edlen gleichzustellen, mit ihnen die Güter der Tugend und Tapferkeit theilen zu wollen, erscheint als eine Vermessenheit und als eine Ueberhebung, welche in die Schranken zurückgewiesen werden muß. Die Verachtung und der schneidende, höhnende Stolz des Edlen werden sich daher in dem Augenblick herauskehren, wo der Niedriggeborene diese Einheit der Naturbasis und der sittlichen Kraft nicht als eine unauflösliche anerkennen will; denn der Angriff gegen diesen ausschließlichen Besitz erscheint in den Augen des Edelgeborenen als eine Anmaßung, und ein Trotz, der nur mit vernichtendem Stolze zurückgewiesen werden kann.

Auf diesen Standpunkt muß man sich zum Verständniß der Heldengestalt des *Coriolan* stellen. Darauf ruht die ganze Entwicklung dieser Tragödie. Coriolan sieht den Kampf der auf dem Bewußtsein edler Abstammung ruhenden persönlichen Größe gegen die Anmaßung der Tribunen des Volks, in welchem er nur trotzigen Pöbel erblickt, mit dem ganzen Aufwand seines Stolzes und seiner Leidenschaft aus. Er ist der Träger des von uns bezeichneten Standpunktes, nach welchem alle Größe wesentlich durch die edle Abstammung bedingt ist, deren Mangel auch die Abwesenheit der sittlichen Hoheit und Stärke in sich schließt. Coriolan erblickt daher in der Sprache der Tribunen, in ihrem Eifer für die Rechte des Volks nur die Vertheidigung und die Beförderung des Pöbelregimentes, welches alle Größe und Würde zu untergraben droht. Coriolan ist bis zur Uebermenschlichkeit tapfer, dem Vaterlande mit Leib und Seele ergeben, in dessen Ruhm er seinen höchsten Stolz setzt, fern von aller persönlichen Eitelkeit und Ruhmredigkeit, vielmehr ganz und gar ein Mann der That. Aber diese persönliche Größe ist das Erbtheil seines *Standes*, das *Vorrecht seiner Abstammung*, das Heiligthum des aitrömischen Adels. Wehe dem, der diese Grundlage antastet, der sich auf seine eigenen Füße stellen und das Adelsregiment, welches die Natur in ihrer Weisheit geordnet, schmälern will. Gegen solch' ein Streben und Ansinnen ist Coriolan's Leidenschaft entfesselt, nicht weil er sich *persönlich* dadurch beeinträchtigt fühlt, sondern weil er darin einen Riß in der gesellschaftlichen Ordnung, gleichsam eine Verkehrung des Naturgesetzes erblickt. Dies gibt dem Charakter des Coriolan diese ungeheure Gedrungenheit, diese Sprödigkeit und den Trotz, womit er sich dem Strome der in die festgefugte Ordnung eindringenden Volksbewegung entgegenwirft. Daraus erwächst ihm jene gründliche, bis in das Mark seines Gemüthes gedrungene Verachtung des Volkes, das für sich selbständig etwas sein will, das sich erfrecht, die Grundlage einer in seinen Augen göttlichen Ordnung zu erschüttern. Nur der Patrizier ist werth zu regieren; die Plebs ist nur zum Gehorchen berufen, sie ist nur eine zu bearbeitende, zu höheren Zwecken zu verwendende Masse, weil sie der unerläßlichen Grundlage edler Geburt ermangelt. Aus plebejischen Wurzeln können, nach dieser Vorstellung, echte Bürgertugend, Thatkraft und Aufopferung für das Gemeinwesen nicht stammen; sie treibt nur Früchte der Selbstsucht, der Anmaßung und des Verderbens.

In dem angedeuteten Standpunkt liegt auch Coriolan's *Schuld*. Da nach diesem Standpunkt die echte Tugend nur auf dem Grunde edler Abkunft gedeihen kann, so ist der Mensch in Coriolan ganz in die Besonderheit des patrizischen Standes aufgegangen, oder das Standes-Interesse und Standes-Bewußtsein fällt bei ihm mit dem menschlichen Interesse und Bewußtsein schlechthin zusammen. Was sich außer denselben in Freiheit und sittlicher Selbständigkeit behauptet, ist in seinen Augen unberechtigt und kämpft gegen die göttliche Ordnung an. Daher verletzt Coriolan auch das *Menschliche*, welches sich unabhängig von der Naturbasis edler Abstammung behaupten will und Rechte in Anspruch nimmt, welche die Ausschließlichkeit des patrizischen Rechtes einschränken. Die Schuld liegt auch hier, wie überall, darin, das, was nur eine Seite des Lebens, nur ein Moment der Wahrheit ist, für die Totalität zu nehmen und damit andere Rechte zu verletzen.

In Coriolan wächst mit der Erstarkung des Gegensatzes, mit der immer unwiderstehlicher werdenden Macht der Volkstribunen, der Trotz und der Hohn gegen dieselben. Wenn seine Standesgenossen wider Willen und mit innerem Grimm der drohenden Macht des plebejischen Standes nachgeben, so bricht sich ein Versuch, sich dazu herab zu stimmen, an Coriolan's starrem Sinn und endet mit einem unheilbaren Bruch. Von seinem, gegen alle andern, nicht auf der Grundlage der Abstammung beruhenden Rechte und Interessen geblendeten Standpunkt aus ist es wieder ganz folgerichtig, wenn er an der Spitze des feindlichen Heeres ein in seinen Augen verderbtes, der Pöbelherrschaft überantwortetes Gemeinwesen, welches seine Standesgenossen nicht mehr zu bändigen vermögen, bekämpft und zu vernichten trachtet. Coriolan zieht rächend gegen sein Vaterland, welches ihn vertrieben, da er dem Vaterland, worin die Volksherrschaft begonnen, nichts mehr schuldig zu sein glaubt. Er zerreißt das geistige und sittliche Band, welches ihn an das Vaterland fesselt, weil er dasselbe dem ausschließlichen Standesinteresse aufopfert. Das Vaterland hatte für ihn nur so lange eine sittliche Bedeutung, als der patrizische Stand, d. h. der Stand, welcher die Einheit der Tugend und der edlen Abstammung darstellt, ausschließlich darin herrschte, es hat seinen Werth für ihn verloren, sobald diese Einheit zerstört ist und das Volk nicht mehr an die alte Ordnung der Dinge demüthig glaubt. Rom hat aufgehört, Coriolan's Mutter zu sein, weil es die in seinen Augen nothwendige Grundlage alles sittlichen Lebens durch die Erhebung des Plebejerthums eingebüßt hat.

Wie Coriolan in seinem Pathos den Werth des allgemein Menschlichen verkennt, so opfert er durch seinen Zug gegen Rom an der Spitze der Volsker demselben auch die über jedes Standesinteresse übergreifende Idee des Vaterlandes. Coriolan fühlt sich aber einem edlen Volsker viel verwandter, als einem nicht patrizischen Römer, welcher in der edlen Geburt die Grundlage aller höheren Tugenden nicht anerkennen will. Das Band, welches ihn mit den Mitgliedern des gleichen Standes verbindet, ist ein viel engeres und heiligeres, als dasjenige, welches das gemeinsame Vaterland knüpft. Nur daraus erklärt sich der Schritt Coriolan's in seiner Folgerichtigkeit. In dieser Konsequenz ist die tragische Schuld Coriolan's erst vollständig gesetzt. Dieser Konflikt muß daher auch den Untergang des Helden herbeiführen. Dieser Untergang ist vermittelt durch den Sieg der unveräußerlichen Macht des einfachsten sittlichen Verhältnisses, welches die Grundlage aller politischen Tugenden und Entwicklungen, kurz aller sittlichen Güter des Lebens ist. Nachdem alle Bitten an dem kalten Stolz und der Erbitterung Coriolan's gescheitert sind, löst endlich das Flehen der Mutter, aus der das Vaterlandsgefühl in seiner vollen ungebrochenen Stärke ertönt, das Eis der starren Seele. Coriolan beugt sich den ewigen Gesetzen der Natur, welche der geheimnißvolle Grund aller ethischen Verhältnisse sind. Ihre Kraft schmilzt das Erz seines Hasses, womit er sich gegen jedes Anflimmen, jedes Flehen umpanzert hatte. Weil in Coriolan überhaupt die Abstammung, also das natürliche Element, die Geburtsstätte aller sittlichen Größe ist, so waltet auch in ihm eine unendlich tiefe Liebe und Pietät für seine hochgesinnte, von nicht minderem Stolz, als er selbst, beseelte Mutter; daß er ihr nachgibt, ihrem Flehen den Rachedurst im Augenblick, wo derselbe seiner vollen Sättigung nahe ist, opfert, ist der Beweis der ungeheuren Stärke, mit welcher diese ersten natürlichen Bande ihn fesseln. Aber dieser Sieg der Mutter über den gegen sein Vaterland mit so unerbittlichem Stolz und Zorn erfüllten Sohn ist wesentlich ein Sieg des allgemein Menschlichen über die trotzige Abgeschlossenheit des Standesinteresses. In Volumnia, der Mutter Coriolan's, siegt nicht die Patrizierin über den Standesgenossen, sondern die Mutter über den Sohn, der das Vaterland dem Standesinteresse opferte. Wenn Coriolan die Tugend und sittliche Größe von der edlen Abkunft abhängig macht und sich daher auch von dem derselben entbehrenden Volke durch eine unausfüllbare Kluft geschieden betrachtet, so erkennt er in seiner Unterwerfung unter die rührende Bitte der Mutter unfreiwillig die höhere Macht des über alle Standesbesonderheit erhabenen rein menschlichen Verhältnisses der Familie an, welches dem Patrizier wie dem Plebejer gemein ist, und an dessen Stärke sich der Haß des beleidigten Patriziers bricht. Darin aber liegt die tragische Versöhnung, — daß das Pathos des Coriolan an dem tieferen, menschlicheren Pathos der Mutter seine Schranke findet, daß aber der Vertreter desselben zu Grunde geht, weil er in seiner Leidenschaft das Vaterland preisgegeben und diese Mutter seiner Größe von sich gestoßen hatte. Die Mutter aber verliert den tapferen Sohn, weil auch sie von derselben Grundanschauung ausgehend, wie Coriolan, denselben in dieser Gesinnung auferzogen und bestärkt hatte. Denn Volumnia theilt den Stolz des Sohnes in seinem ganzen Umfange und

blickt mit nicht geringerer Verachtung auf das Volk herab, als der Eroberer von Corioli.

Coriolan ist als Held der Tragödie mit allem Glanz persönlicher Größe ausgestattet worden, denn es kam gerade darauf an, zu zeigen, wie diese ihn nicht schützt vor dem Untergang, da er ein engherziges Prinzip vertritt. Die Gegner Coriolan's stehen ihm zwar an persönlicher Größe nach, aber sie vertreten doch das höhere Prinzip, welches die sittliche Hoheit und die politische Tugend nicht von der Abstammung abhängig macht. Freilich erscheint das Volk selbst in unserem Werke als ein sehr haltungsloses, nur den unmittelbaren Eindrücken folgendes Wesen, ohne Adel der Gesinnung und ohne Besonnenheit des Geistes, für dessen Führer wir uns eben nicht besonders interessiren. Aber so wenig großartig auch das dem Coriolan feindselige Prinzip in seinen Repräsentanten auftritt, so brechen sich die Wogen seines leidenschaftlichen Hasses und seiner Ungerechtigkeit doch an dem unwiderstehlichen Geiste der Bewegung, welcher den Volkswiderstand gegen Coriolan's Privilegium adeliger Tugend erzeugt. Es ist indessen nicht zu leugnen, daß in der Zeichnung der Gegner Coriolan's vom Dichter für den edlen Coriolan Partei genommen worden ist, und daß Goethe nicht Unrecht hat, wenn er sagt (s. W. 45, S. 43): „Durch den ganzen Coriolan geht der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug des Bessern nicht anerkennen will“. Denn die geringe Charakterstärke, die moralische Haltungslosigkeit, welche der Menge vom Dichter gegeben ist, lassen uns in Coriolan den substanziellen Kern seiner persönlichen Größe um so reiner erkennen. Das haltungskose Volk ist gewissermaßen die Folie für Coriolan. Shakespeare hat aber den Kampf zwischen Coriolan und dem Volk gar nicht in seiner eigentlich politischen Bedeutung aufgefaßt und dargestellt, sonst hätte der Gegensatz gegen das Prinzip Coriolan's stärker vertreten sein müssen. Daher ist es auch zu erklären, wie Coriolan zu dem eigentlichen Helden des Dramas werden konnte, dessen Stolz auf edle Abkunft und Bürgertugend sich in seiner schneidenden Schärfe gegen das Volk kehrt, das er hoher Gesinnung für unfähig hält, und dessen Vorgehen daher auch zu einer sittlichen Schuld wird, an der er zu Grunde geht. Machte Shakespeare den politischen Gegensatz in seiner ganzen geschichtlichen Bedeutung zum Gegenstande der Tragödie, so mußten die Volkstribunen zu bedeutenderen Gestalten werden; ihnen mußte dann das Bewußtsein der Größe und Berechtigung des politischen Prinzips, welches sie vertraten, geliehen werden. Dann konnte aber auch nicht der allgemein menschliche Grund und Boden, das sittliche Verhältniß der Mutter zum Sohne den Wendepunkt herbeiführen, sondern der Held mußte an der siegenden Macht der Plebs zu Grunde gehen; ihr Sieg mußte als eine höhere Stufe der politischen Entwicklung, als ein Fortschritt in dem Kampf der Plebs um Gleichstellung mit den Patriziern dargestellt werden. Ob dies ohne Nachtheil für die Einheit des Ganzen gelungen wäre, ist eine große Frage; ob sich mit einem solchen politischen Siege der Plebs eine gleiche Versöhnung mit dem Abschluß der Tragödie hätte erreichen lassen, möchten wir bezweifeln; indem dieser Triumph über Coriolan vielmehr auf einen neuen Kampf und neuen Sieg der Plebs hinausgewiesen hätte. Da der gesammte Kampf der Patrizier und Plebejer eine große, in sich fortschreitende Bewegung darstellt, deren Abschluß erst mit der Eroberung des letzten Privilegiums des Patriziats von Seiten der Plebs gesetzt ist, so vermöchte auch nur ein Cyklus historischer Dramen denselben in seinem ganzen Umfang abzuspiegeln.

(Schluß folgt.)

Berlioz' „Trojaner“, im Théatre lyrique zu Paris.

Ein neues Werk des geistreichen Hektor Berlioz erregt und fordert so zu sagen stets eine gewisse Aufmerksamkeit unter dem kunstfreundlichen Publikum. Berlioz gehört zu jener kleinen Anzahl produzirender Sonderlinge, wie sie nur unsere Zeit hervorbringt, welche aufs lebhafteste interessiren, ohne gründlich zu befriedigen: Ersteres, weil ihr Wirken durchaus originell ist, Letzteres, weil dieses Wirken den Grundgesetzen der Kunst, die sie eben treiben, nicht entspricht. In alter Zeit und auch in neuerer bis einschließlich Beethoven, Schubert und Mendelssohn, waren die berühmten Musiker auch anerkannt gute Musiker. Diese so kindlich einfache Wahrheit ist in neuester Zeit paradox geworden: wir haben berühmte Musiker bekommen, die entweder allenthalben Effekt machen, der Menge in die Augen stechen, oder zum mindesten vielfach interessiren und sich begeisterte Anhänger schaffen, ja förmlich Schule bilden, — alles dies ohne so recht eigentlich musikalisch zu befriedigen. Wir unterlassen es dies-

mal, mehr als ein Beispiel anzuführen. Berlioz indessen gehört jedenfalls zu dieser Kategorie, zu jenen Komponisten, von denen der alte Ironiker Rossini, wenn er ihre Werke hört, bedauernd zu sagen pflegt: „Schade, daß der Mann kein Musiker geworden ist“.

Dieser geistreiche und interessante Berlioz hat nun zehn Jahre seines Lebens darauf verwendet ein Opus zusammenzustellen, welches er „Les Troyens“ benannt hat und für eine Oper ausgeben will. Im Pariser Théâtre lyrique, dem Zufluchtsorte aller intelligenteren Bestrebungen gegenüber der grandiosen Schwerfälligkeit des grand Opéra, sind diese „Trojaner“ vor Kurzem, wie d. Bl. bereits gemeldet, aufgeführt worden, und die Stimmen, die bis jetzt zu uns gedrungen, theilen sich in Anerkennung, Verwunderung, Ironie und Bedauern. Wir halten es nicht für überflüssig, die Stimme des verläßlichsten Pariser Musikkritikers, P. Scudo, über ein immerhin so wichtiges Ereigniß zu konsultiren.

Nachdem Scudo *) dem Théâtre lyrique für die Beihilfe, die es einem verdienstvollen Franzosen gewährt, seine Anerkennung gezollt und vorerst einige Zweifel ausgesprochen hat über den Werth des kühnen Berlioz'schen Versuchs, die Gestalten des Virgil'schen Epos in den Rahmen eines Operntextes und die allbekannten lateinischen Verse in französische Opernreime zu übertragen, begleitet er Handlung und Musik in üblicher Weise mit seinen Bemerkungen, von denen wir die wesentlichsten hier wiedergeben wollen.

Seinen ursprünglichen Plan, in zwei größeren Abtheilungen den Fall Troja's und die Flucht des Aeneas zu behandeln, mußte Berlioz, um die theatralischen Grenzen nicht allzu sehr zu überschreiten, dahin modifiziren, daß er sich auf Letzteres beschränkte.

Die Oper beginnt in Karthago; ein Rhapsode erzählt die Trojanische Katastrophe. Folgt ein Chor von Rhapsoden mit einem Triumphmarsch-Rhythmus zu Ehren der Kassandra. In diesem nur äußerlich effektvollen Stücke beobachtet der Komponist nicht die Prosodie seiner eigenen Verse. So weit der Prolog, als Ueberrest der nicht zur Aufführung gekommenen Oper „Die Einnahme von Troja“. Jetzt beginnt die eigentliche Oper. Ein Saal in Dido's Palast. Chor des Volkes. Dido erscheint und spricht zum Volke in einem „formiosen Recitativ“ („recitatif informe“). Ihre folgende Arie ist werthlos und höchstens kann das lärmende und konfuse Ensemble, mit dem diese Scene schließt, ohne Ermüdung angehört werden. Man sehe nur, welche Intervalle der Komponist den Sopranstimmen auszuführen gibt. Duett der beiden Schwestern. Ein so vulgäres, schlecht gearbeitetes, von unmöglichen Intonationen gequältes Stück, daß man es für das Werk eines Tauben halten möchte. Der Schluß ist etwas besser. Sonderbare Arie des Hofpoeten Jopas. Folge von konfusen und formlosen Erzählungen, die in ein Tutti von unermeßlicher Länge und brutaler Klangfülle („sonorité brutale“) auslaufen.

Im Zwischenakte ein „intermède fantastique“, in welchem der Komponist „eine königliche Jagd in den afrikanischen Urwäldern“ mit verschiedenen übernatürlichen Episoden schildern wollte, — eine Orgie von Tönen, in welcher das Ohr nicht weiß, auf welches Geheul es hören soll. Der arme Berlioz! er wollte die „wilde Jagd“ aus dem „Freischütz“ nachahmen.

Zweiter Akt. Ein hübsches Ballet, mit einem originellen Motiv. Das Lied des Jopas eine etwas gezwungene Melodie, doch von rührendem und wahrem Ausdruck (?). Quintett. Ein klar geschriebenes Stück mit hübschen Details. Septett. Das beste Stück der Oper, eigentlich nur ein großes Nocturne, aber reizend. Man ließ es wiederholen. Diese Scene, die Hr. Berlioz so glücklich wiedergab, sollte ihn überzeugen, daß die dramatische Wahrheit die schöne Musik nicht ausschließt, und daß das Problem der Kunst stets die Vereinigung der beiden Elemente in ein harmonisches Ganze sein wird. — Duett. Hübsch, aber lang und zu elegisch für die Personen, dies es singen, Dido und Aeneas.

Dritter Akt. Die Trojaner bereiten sich vor, Karthago zu verlassen. Alle diese Soldatenscenen sind verfehlt, und man kann sich auch weder an dem Recitativ noch an der heroisch trivialen Arie des Aeneas erfreuen. — Mit Ausnahme eines kurzen Matrosengesangs ist auch in den zwei letzten Akten nichts auszuzeichnen. Das Ensemble der Trojaner, Dido's Duett mit Aeneas, die gräßliche Sterbescene der Königin, alles dies enthüllt eine verschrobene Phantasie von seltener Ohnmacht.

Auch von der Darstellung ist Scudo nichts weniger als entzückt, und wir glauben es ihm gerne, wenn wir erfahren, daß Mad. Charton-Demeur in Wien als gewandte, wenngleich affektirte Soubrette der italienischen Oper beliebt, in Paris als tragische Dido figurirt.

Schließlich konstatirt Scudo, er habe nicht erst die „Trojaner“ abgewartet, um schon vor zehn Jahren vorherzusagen, daß dieser Mann von Geist und Phantasie

*) „Revue des deux mondes“, 15. November d. J.

die besondere Befähigung, Opern zu komponiren, nicht besitze. Er habe diese Ohnmacht bereits im „Benvenuto Cellini“ und in der Operette „Beatrice et Benedict“ bewiesen. Die „Trojaner“ zeigten indessen immerhin, daß Berlioz kein gewöhnlicher Künstler sei und das Recht habe, gehört zu werden. „S'il est tombé, il est tombé de haut“ — und die erlittene Niederlage werde die Achtung nicht vermindern, die man einem Manne schulde, welcher zehn Jahre seines Lebens darauf verwendet habe, seinen Traum zu verwirklichen!

So weit Scudo. Sein Urtheil ist vielleicht zu hart, denn seine fast ausschließliche Sympathie für Mozart und Rossini und für Alles, was von den Beiden abstammt oder sich ihnen nähert, verleitet ihn oft zu einseitigen Urtheilen über französische und deutsche Meister der neueren Zeit. Doch ist auch stets so viel richtige Erkenntniß, feiner Geschmack und persönliche Unabhängigkeit in seinem Urtheil, daß wir ihm unbedingt zutrauen dürfen, mindestens in vielem Wesentlichen das Wahre getroffen zu haben.

Stuttgarter Schauspielbericht.

Goßmann-Gastspiel. — „Sie hat ihr Herz entdeckt“.

I. — Friederike v. Prokesch-Goßmann hat am 19. November ihr hiesiges Gastspiel beendet und die gewohnten Lorbeern geerntet, insbesondere den, gegen hiesiges Herkommen streitenden, Hervorruf nach allen Einzelakten; doch ist gleichzeitig zu konstatiren, daß die Begeisterung im Ganzen die enorme Höhe von 1862 durchaus nicht erreichte. Ihr diesmaliges Repertoir, das vorzugsweise dem naiven Genre Rechnung trug, erschien uns eben deshalb und trotz einer gewissen Eintönigkeit gut gewählt, da wir überzeugt sind und auf's neue den Eindruck empfangen haben, daß die Künstlerin wahrhaft und originell Bedeutendes nur in dem ungebrochenen Naturelement des naiven Gemüthslebens hervorbringt, insofern dessen Wesen nicht zu sehr in die Tiefe hinabsteigt, also insofern es vorzugsweise wild („Grille“) oder sentimental und heiter ist („Die Geschwister“ und „Sie hat ihr Herz entdeckt“); während die mehr gebrochene Unschuld des Gemüths, das Schalkhafte, Kokette, Intrigante („Autograph“, „Kurmärker und Picarde“, „Pieomte von Létorières“) ihrer Eigenthümlichkeit nicht ganz in die Rolle aufzugehen gestattet, wenn auch einzelne mit Naivetät gepaarte Leistungen dieses reflektirenden Bewußtseins sich zu ungewöhnlicher Höhe erheben. Aus dem beendeten Gastspiele wollen wir die Novitäten und einiges zur Charakteristik der Künstlerin Geeignete hervorheben.

Fr. Goßmann trat in drei Lustspielen französischen Ursprungs auf, welche als Muster unseres Modegeschmacks einiger Beachtung nicht unwerth sind: „Feuer in der Mädchenschule“, „Ein Autograph“ und „Der Pieomte von Létorières“, letzteres neueinstudirt. Es sind diese Stücke durchweg nicht sowohl dramatische Entwicklungen, als Konglomerate von einzelnen Rollen, welche den Anspruch, ein geschlossenes künstlerisches Ganzes zu sein, ja auch nur den der Lebenswahrscheinlichkeit im Einzelnen und einer vernünftigen Abstraktion im Ganzen durchaus unerfüllt lassen. Und diese Rollen, deren Wirksamkeit der ganze beabsichtigte und goutirte Reiz solcher Stücke ist, sind nicht auf eine konsequente oder irgend tiefere Charakteristik gegründet, sondern gänzlich auf die Einzelscene, auf die „Situation“ gebaut — ein Abhang des Kunstwegs, auf welchem die moderne französische, besonders die Lustspiel-Dramatik, immer tiefer hinunterschreitet und dem auch die deutsche Lustspielliteratur zu folgen nur allzubereit ist. „Feuer in der Mädchenschule“, eigentlich nur eine Scene, ist für die Rolle der Marie geschrieben, und seine Wirksamkeit beruht auf einem Mißbrauch der Kontraste. Die bis zur Tragik gesteigerte Angst Mariens um den wahrscheinlich werdenden Tod des Vaters ist die Pointe des Lustspiels, und der ganze Reiz der Rolle Mariens und somit des Stückes ist auf den widerlichen Zwiespalt gebaut, ein junges unschuldiges Mädchen aus der Pension mitten in die Liebschaften, Duelle u. s. w. eines Vaters zu versetzen, auf dessen Schutz Natur und Gesellschaft sie verweisen. Es gereicht nicht dem Lustspiel, wohl aber der Künstlerin zur Ehre, daß dieser bedauerliche Eindruck — der wahre ästhetische Kern des Ganzen — mit Lebhaftigkeit hervortrat, und, so klar der Widerspruch ist, man darf diese, auf die noch ungebrochene Naivetät des Gemüthes gegründete, Rolle eine der wirksamsten im Repertoir der Künstlerin nennen.

„Ein Autograph“ war als Novität hieselbst bereits einmal mit Frl. Steinau als Julie gegeben worden, mußte aber damals als durchgefallen bezeichnet werden, so daß es nicht wiederkam. Freilich wurde, während es der Büchette an sich schon an Wahrscheinlichkeit und Geschmack fehlt, bei uns durch Mißverständniß und Mangel an Intelligenz in der Auffassung das Mögliche gethan, um sie vollends unverständlich zu machen,

wie dies mit französischen Stücken nicht selten geschieht. Wo Julie, die Kammerzofe, derb und naiv wie ein deutsches Landmädchen vorgestellt wird, da geht die Kunst (und der Spaß) des Betruges, der ihr obliegt, verloren; der Zuschauer sieht Wirkungen, deren Ursachen und rechten Zusammenhang er nicht erkennt und daher meist auf falscher Fährte zu ergänzen sucht — so daß ihm das ganze reizlose Ding aufrichtig „dumm“ vorkommt. Friederike Goßmann nun machte die Rolle der Julie allerdings zu einem anregenden und mitunter geistvollen Bilde, durch die Lieblichkeit ihrer Erscheinung wie durch reizende Einfälle und Koketterien, wenn gleich auch ihr Spiel das der französischen Soubrette in diesen Minauderien nicht erreicht, und sogar Einiges, wie das unmäßig starke Hinwerfen der Vasen, die sie aus Liebesbefangenheit fallen zu lassen den Anschein haben soll, der Uebertreibung oder dem Unverständniß zur Last fällt: — aber trotzdem entbehrte auch diesmal noch das Stück des nöthigen Verstandes und Zusammenhanges, weil Hr. Wenzel der Rolle des Lindner durchaus keine Einheit abzugewinnen wußte. Dieser Schriftsteller, Dramendichter u. s. w. wird nämlich, um den verschiedenen Situationen zu genügen, einerseits für sehr angesehen, bedeutend, geistreich ausgegeben, bringt aber andrerseits Wochen lang kein Stammbuch-Autograph zu Stande, ist nach seiner Selbstschilderung — in den Gedanken, wie er als Frau geliebt sein möchte — nichts als Eitelkeit, und wird durch Juliens (von dem Baron bezahlten) Handkuß und durch ihre Bewunderung kopflos in eine Narrenrolle hineingelockt, in der er u. A. Julien, obwohl sie bereits alle Buchstaben kennt und auch, daß sie lesen kann, einmal verräth, eifrig im Buchstabiren unterrichtet. In den letztgenannten Umständen findet nun offenbar Hr. Wenzel den Charakter der Dummheit ausgesprochen, da er seinen Lindner als aufgeblasenen faden Gecken gibt. Daß aber hiebei das ernsthafte Urtheil des Barons, der Baronin und der Welt über Lindner's Bedeutung in der Luft schweben bleibt, und daß die Schlußscene unerklärbar wird, in welcher Lindner die schriftlichen Buchstabirungen, nachdem sie der Baronin, der er die Kur macht, verrathen sind, als Autograph gelten läßt und „immer geistreich“ wie es heißt, mit seinem Namen unterschreibt — dies ist einleuchtend. Der wahre Zusammenhang nun ist jedoch, daß nicht Eitelkeit und Fadheit (Dummheit) die erklärenden Motive der enormen bévue Lindner's sind, sondern Eitelkeit und Phantasie (Sinnlichkeit). Nachdem seine Aufmerksamkeit gewaltsam zuerst durch die scheinbar so reelle Anbetung des Kammerkätzchens auf dieses hingelenkt worden ist, hält der geistreiche Mann das niedliche Mädchen für eine leichte Beute, im Vorübergehen zu gewinnen, und seine Phantasie entzündet sich. Demnächst merkt er wohl, daß sie ihn betrügt mit dem Lesen, aber er glaubt deßhalb um so sicherer, daß sie verführt sein will, und in sinnlicher Erhitzung, nicht aber deutsch ernsthaft und gemüthvoll, noch fade und eitel, unterrichtet er sie eifrig, um sie berühren zu können, und wendet sogar ein leises Eheversprechen auf, indem er für ihre Erziehung sorgen will u. s. w. Der spitzbübische Verführungsversuch einer feinen Soubrette, der den ernsthaften Verführungsversuch eines, sonst nur in sich und seine Eitelkeit versunkenen, Mannes auf offener Scene hervorruft, um mitten in seiner Gluth ihm das Kaltwasserbad des buchstabirenden an die Baronin verrathenen Autograph's zu appliciren — dies ist das französische Salz der Blüette, dessen pikante Schärfe uns freilich nicht mundet, dessen Fortfall aber einen Unsinn der Widersprüche bestehen läßt und den Fond der Handlung leicht unerträglich macht: die Thesis nämlich, daß ein Baron sich solcher Intriguen bediene, um seine Schwägerin von der Mésalliance mit einem geistreichen Schriftsteller zu der Heirat mit einem einfältigen Neffen hinzuwenden; daß ein gebildeter Mann wie Lindner sich in fremdem Hause so unpassend und eine Soubrette sich so äußerst passend benehme, um in einer halben Stunde schriftliche Beweise gegen ihn zu erhalten! Lindner muß unumgänglich mit äußerster Eleganz, mit Laune und feiner Grazie dargestellt werden, in all' seiner Eitelkeit, denn neben dieser ist es nur die lebhafte und erhitzte Phantasie, die ihn zum Falle bringt. Dann wird auch der Schluß, den Hr. Wenzel auf seine Weise zu deuten unternahm, indem er die Unterschrift des Autographes im Aerger vollzog, zur wirklich feinen Wendung, insofern Lindner mit der plötzlichen Abkühlung seines Blutes sofort auch hellblickend und geistreich genug ist, um die Falle, in die er gegangen, selbst zu belachen und hiemit, durch die elegant vollzogene Beglaubigung der kostbaren Thatsache, wieder seinen Rang als geistreicher Schriftsteller neben Baron und Baronin rechtmäßig einzunehmen.

Das dritte französische Stück, eine Quasi-Novität, „Der Vicomte von Létorières“, Lustspiel in drei Akten nach Bayard von C. Blum, litt in seiner Darstellung durchgängig — mit Ausnahme des Vicomte (Fr. Goßmann) — an demselben Fehler, an der Trave-

stirung nämlich des spezifischen französischen Lebenstones und Geistes durch billige Derbheit und durch einen nüchternen soliden Lebensgeist, welcher die feinen Pointen plattdrückt oder abbricht und die üble, aber elegante Leichtfertigkeit französischer Sitten zu einer tieferen und häßlicheren Sittenlosigkeit umprägt. Die Titelrolle, welche keineswegs wie der Gamin de Paris von einem ungebrochenen Naturbewußtsein, sondern von der fertigen Kultur und — Sittlichkeit der höheren Stände getragen wird, bestätigte uns, daß die Künstlerin für die Intrigue auch in Mannskleidern nicht eigentlich geschaffen ist, und daß überdies das heroische Element, wo es nicht im Jungenhaften bleibt, wie im „Gamin“, sondern, wie bei dem neunzehnjährigen Vicomte, sich männlich bewähren soll, außer ihrer Kompetenz liegt. Das Stück selbst weist jene unkünstlerische Zusammensetzung aus dankbaren Rollen, die unbedingte Herrschaft der Situation oder des Effektes, und die völlige Vernachlässigung ernster Charakteristik noch stärker als die früher besprochenen auf, insofern hier auf Lebenswahrscheinlichkeit und Konsequenz, auf die Attribute des Orts und der Zeit, endlich auf Uebertünchung des frivolen Lebensgrundes fast keine Rücksicht mehr genommen ist.

Als wirkliche Novität brachte das Goßmann'sche Gastspiel uns das einaktige Lustspiel von Müller v. Königswinter „Sie hat ihr Herz entdeckt“. Es ist das Schicksal unserer komischen Dramatik — wie aller unsertigen Kunst — das Ausgezeichnete mit faischen oder unmöglichen Mitteln zu erstreben. Je wirksamer die komischen Momente, desto unmöglicher ist gewöhnlich die Grundlage, auf welcher sie aufgebaut sind, und nur dem Genie gelingt es, das Hochkomische zugleich wahr und natürlich, wie in Heinrich v. Kleist's trefflichem Lustspiele, darzustellen. Wir haben hier ein herziges Bild von dem Naturzustande der Unschuld in einem eben zur Liebe erwachenden Kinde; aber dieses Bild nimmt sich etwa aus, wie eine liebliche Landschaft, die in Wolken vom Himmel herabhängt, und um alle Wirkungen zu sammeln, von Sternen, Mond und vollem Sonnenschein durchzogen wird. Daß unser Publikum, welches in anderen (wenn auch nicht in allen) Künsten diese Unnatur so ziemlich überwunden hat, ihr in der dramatischen Kunst noch mit voller Stimme zujauchzt, und sie, wenigstens im Lustspiel, zur Modeherscherin, zur Königin des Tages, erhebt, ja nicht zufrieden ist, wo es nicht gereizt wird von ihren Pikanterien, die doch nie weder eine gesunde noch eine bleibende Befriedigung zurücklassen —: dies beweist wohl, wie viel mehr wir in den Naturgesetzen unserer äußeren, als in denen unserer inneren Welt orientirt sind. Denn, wenn wir einen Baum aus dem Himmel in die Erde wachsend dargestellt finden, so verdirbt uns das Bewußtsein: „es ist nicht wahr“ die Schönheit des Bildes; wenn wir aber auf der Bühne die natürlichen Verhältnisse unseres Lebens, Logik und Erfahrung des Geschehenden auf den Kopf gestellt sehen, so vertragen wir solche Darstellungen ganz wohl — offenbar weil wir für das Bedürfniß, phantastisch gereizt zu werden, empfänglicher und empfindlicher sind, als für die Wahrheit unserer Natur, und weil wir der Vernunft noch nicht als einer Nothwendigkeit in unserm Lebensbilde bedürfen! Diese Hedwig ist eine Unschuld vom reinsten Wasser: absolut ohne Kenntniß der Welt und des Lebens, obwohl 16 Jahre alt, ohne Erfahrung des Bösen und doch von reifem Urtheil und von logischer Konsequenz, voll Gutmüthigkeit gegen Pflanzen, Thiere und Menschen, aufrichtig bis zum Erschrecken auch in den verwickeltsten Dingen — mit einem Worte, die Verkörperung des biblischen Gebotes: unschuldig wie die Tauben und klug wie die Schlangen! Um aber das Alles und die reizenden Züge, die sie vor uns entfaltet, — wie sie Jeden, den sie sieht, duzt, mit dem Geliebten nach Anleitung der Tauben und Rehe spielt u. s. w., — um dies als wahr zu empfinden, müssen wir vergessen, daß ein so geblideter und denkender Geist und eine so helle goldreine Sittlichkeit zwischen ihren Gartenmauern und den beiden einzigen, keineswegs weder geistvollen noch sittenreinen, Menschen ihrer Umgebung nicht entstehen konnte, und daß alle Momente dieser Existenz wie ein umgekehrtes Leben an Fäden der Willkür vom Himmel hängen, nämlich: die 16 Jahre absoluten Fremdbleibens von Menschen in einem genugsam belebten Walde, der menschenhassende Großvater, welcher Tochter und Schwiegersohn durch Heftigkeit in's Grab gebracht hat, und nun eben so wild durchsetzen will, daß Hedwig keinen Mann als ihn lieben lernt, die schwathafte verschwiegene Haushälterin, der Lebensretter des Alten nach 30 Jahren mit einem Sohne herkommend, der Hedwigs Lebensretter wird, und die absolute Nothwendigkeit endlich dieser Himmelsfügungen, um die verstockte Seele des Alten zu bekehren! Gleichwohl müssen wir gestehen, daß unter den vielen ähnlichen Lustspielthemen („Ich bleibe ledig“, „Die Einsalt vom Lande“ u. s. w.) die Arbeit Müller's uns durch Geist, sowie durch scharftreffende, im Einzelnen natürliche Charakteristik be-

deutend hervorzuragen scheint; manche Schilderungen, wie das Ueberraschtwerden Hedwigs von der ersten Scham, ihre dauernde Wahrhaftigkeit, die Berufung Ursula's auf die Naturgesetze u. s. w. sind vortrefflich. Auch haben wir Fr. Goßmann nie so liebenswürdig und nie natürlicher gesehen, wie in der Darstellung dieser so rein naiven und sentimentalen Unschuld! Neben ihr sind Fr. Schmidt (Ursula) und Hr. Wallbach (Reinhold) als würdige Partner zu erwähnen.

Schließlich gedenken wir mit Freude der Darstellung des kleinen Goethe'schen Schauspiels „Die Geschwister", das auf Anregung der gastirenden Künstlerin neu einstudirt wurde. Fr. Goßmann, deren „Käthchen von Heilbronn" wir keineswegs zu ihren Musterrollen zählen, fand den Gemüthston der Marianne so treffend heraus und gab die Schlußwendung so ergreifend natürlich, daß die ganze, tief und wahr geschilderte, dramatisch bewegte Lebensscene, in der Hr. Löwe als Wilhelm, Hr. Böckel als Fabrice entsprechend mitwirkten, einen vollkommen künstlerischen und bedeutenden Eindruck zurückließ. — Erwähnenswerth erscheint noch, daß Engagementsverhandlungen von Seiten unserer Bühne mit Fr. v. Prokesch-Goßmann gemäß höheren Wunsches gepflogen worden sind, welche aber voraussichtlich bei den großen vorhandenen Schwierigkeiten vorerst zu keinem Resultate führen konnten.

Innsbrucker Musikbericht.

Keine Oper. — Bevorstehende Konzertsaison. — Die musikalischen Institute.

K. P. — Wenn die Lerche trillernd in die Lüfte steigt, dem blüthenschweren Lenz ein Lied der Freude zu singen, wenn aus Busch und Wald, in Berg und Thal aus tausend frischen Kehlen Gesänge erschallen, welche in räthselhafter Harmonie zum Hymnus werden, den die Natur dem Schöpfer darbringt, — dann schließen sich die Pforten der Musenhalle und die Konzertsäle werden öde. Bei uns bleiben beide geschlossen, bis die wogenden Goldsaaten eingeheimst, bis den befiederten Sängern das Lied in der Kehle erstarrt und das saftige Grün in Wald und Flur in herbstliches Roth sich verwandelt; ja heuer noch länger als gewöhnlich.

Noch das letzte Jahr war unser Nationaltheater für alle Jene ein freundliches Asyl, welche den hehren oder heiteren Klängen der Tonkunst lauschend, die feuchten, frostigen Herbst- und Winterabende draußen vergessen wollten. Es wurden wöchentlich zwei Opern gegeben, mit deren Aufführung man, vom Standpunkte einer Provinzbühne beurtheilt, immerhin zufrieden sein konnte, zumal wenn ein willkommener Gast die fühlbarsten Lücken auszufüllen kam. Das Repertoir war durchschnittlich gut. Hatte man auch manches Mangelhafte und Zerfahrene zu beklagen, — eine gelungene Nummer aus „Fidelio", „Don Juan", der „Zauberflöte", „Figaros Hochzeit", den „Hugenotten", „Robert der Teufel" versöhnte uns wieder und belohnte die Nachsicht, deren man wohl oft bedurfte.

Was voriges Jahr als böses Gerücht zirkulirte, hat sich heuer zum Schmerze aller Musikfreunde leider bewahrheitet. Wir haben keine Oper mehr! Statt klassischer Opern wird uns das Linsengericht einer Offenbach'schen Operette aufgetischt, für „Fidelio" soll uns ein „Salon Pitzelberger" entschädigen. Wahrlich ein schlechter Tausch! Da die Musikvereins- und Kammer-Konzerte, heuer voraussichtlich das Einzige, worüber zu berichten sein wird, noch nicht begonnen haben, so wollen wir die verehrten Leser Ihres Blattes mit den musikalischen Vereinen Innsbruck's und deren Leistungen bekannt machen.

Unser ältestes und hervorragendstes Institut ist der im Jahre 1818 gegründete Musikverein. Er hat die Aufgabe, junge, talentvolle Kräfte für Gesang und Instrumente heranzubilden, durch seine Konzerte die Liebe zur Musik zu beleben, das Verständniß derselben zu vermitteln, die Zöglinge zu ernstem Vorwärtsstreben anzuspornen und überhaupt den im Argen liegenden Geschmack unseres Publikums durch Aufführung älterer und neuer guter Musik zu läutern und zu heben. Dieser sehr edlen, aber durch vielfach verkettete Hindernisse sehr erschwerten Aufgabe unterzieht sich der Verein mit einer Liebe zur Sache, mit einer Einsicht, Geduld und Ausdauer, die eines besseren, ja des besten Erfolges werth wären. Lassen wir einige Zahlen für unsere Behauptungen sprechen.

Laut des Ausweises für das Jahr 1862—1863 hat der Verein seit seinem Bestehen 6885 Knaben und Mädchen Musik-Unterricht ertheilt, 361 Konzerte gegeben und von den Wohlthätigkeitskonzerten die Summe von 24,291 fl. 96 kr. an Verunglückte abgeliefert. Trotz dieser außerordentlich günstigen Ergebnisse vermochte es der Verein nicht, den Landtag zu bewegen, seine Dotation von 300 fl. in Rücksicht der dem ganzen

Lande zukommenden Vortheile seines Wirkens zu erhöhen. Doch wer vermag die wunderbaren Wege dieser Herren zu ergründen!

Die Vereinskonzerte, welche von vorzüglichen Dilettanten stets wirksamst unterstützt und von Hrn. Kapellmeister Skuhersky *) mit Umsicht und Energie geleitet werden, machen dem Institut alle Ehre und haben uns mit den bedeutendsten Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, wie der neueren Komponisten vertraut gemacht.

Deßungeachtet zehren offene Krebsschäden an der Lebenskraft dieses ausgezeichneten Vereines und hemmen das erfolgreiche Wirken desselben. Namentlich sind es der Mangel an Theilnahme, der von Jahr zu Jahr fühlbarer wird, die Zersplitterung der musikalischen Kräfte, wie der außerordentlichen — meist anderen Vereinen angehörigen Mitglieder, insbesondere aber das indifferente Verhalten des Adels und vieler der vermöglichsten Bürger und ersten Beamten. Diese Faktoren sind es auch, welche im Vereine mit unserem, den Musen abholden, Klerus den Ruin unseres Theaters beschleunigen werden, wenn nicht bald günstige Gegeneinflüsse sich geltend machen.

Die bei der Mozartfeier (1856) und bei dem großen deutschen Sängerfeste in Nürnberg (1861) mit Lorbeerkränzen, Medaillen und Bändern geschmückte Fahne der „Innsbrucker-Liedertafel" dürfte sich füglich in Trauerflöre hüllen; denn diese Ruhmestrophäen sind jetzt nur mehr eine beißende Ironie. Wiederholte Zwiste, hervorgerufen durch Willkührherrschaft und absolutistisches Regiment der Vorstehung haben das Ausscheiden des Solo-Quartetts und damit mehrerer anderer Mitglieder zur Folge gehabt. Der neue Zuwachs besteht, da gute Sänger nicht wie Pilze aus der Erde schießen, meist aus ungeschulten Rekruten, und es dürfte für die Liedertafel, welche ihr goldenes Zeitalter längst hinter sich hat, die Zeit nicht ferne sein, wo man ihr ein „requiescat in pace" singt.

Erfreuliche Fortschritte macht hingegen der erst ein Jahr bestehende akademische Gesangverein, dem sehr viele frische, markige, jugendliche Stimmen zu Gebote stehen. Möge der sichtliche Eifer der jungen Sänger nicht erkalten und Eintracht sie verbinden. Endlich hat sich eine neue Gesellschaft von Mitgliedern unseres Orchesters, Sängern und Sängerinnen konstituirt, welche unter dem Titel „musikalische Abende" den Freunden der Musik Gelegenheit gibt, heitere, fröhliche Stunden Euphrosynens Dienst zu weihen. Die erste Produktion befriedigte die Erwartungen Aller.

Im Allgemeinen gilt von den Innsbrucker musikalischen Zuständen im Kleinen, was man von allen Kunstbestrebungen der zivilisirten Welt im Großen sagen kann: die Zeitströmung ist ihnen ungünstig. In politisch und sozial bewegten Tagen, wie die unseren, ist weder Zeit noch Raum für das ideale Streben der Kunst. Aber damit das heilige Feuer nicht erlösche, glüht es stille fort in den Seelen weniger Auserlesenen, die es dann als helle Flamme der Menschheit darbieten, wenn sie sehnend die Hand darnach ausstreckt. Also hoffen auch wir auf schönere Tage der Zukunft und bewahren wir indessen die spärlichen Funken, die uns aus einer reicheren Vergangenheit geblieben.

*) Skuhersky's zweite Oper: „König Wladimir" oder „Der Apostat", fand im Nationaltheater zu Prag außerordentlichen Beifall und wurde vor einigen Tagen von dem General-Musikdirektor Lachner zur Aufführung in München angenommen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

26. November — 2. Dezember: „Gabriele" und „Nur Mutter" (2 Mal). — „Der verlorene Sohn" (2 Mal). — „Die Nibelungen". — „Don Karlos" — „Das letzte Abenteuer".

In Bauernfeld's älterem, aber immer noch beliebtem Lustspiele „Das letzte Abenteuer" war die Romana durch Frl. Mathes neu besetzt. Die junge Dame war nicht sehr glücklich in der Wiedergabe dieses theilweise hypernaiven, theilweise etwas verschmitzten Mädchencharakters. Frl. Mathes sprach im Einzelnen richtig, schien aber im Ganzen ihrer eigenen Intentionen nicht sicher und wußte der Rolle weder ein individuelles Gepräge aufzudrücken, noch überhaupt Leben einzuhauchen. Romana hatte das mit ihrem Geliebten, dem Maler Wallner gemein, der in Hrn. Baumeister's Händen nicht ein Quentchen jenes liebenswürdig-bärbeißigen Humors bewahrt, den ihm Fichtner einst abzugewinnen wußte. — Dagegen wurden die Rollen des Baron Sternheim und der Leonore von Waldburg von Hrn. Fichtner und Fr. Gabillon prächtig gespielt. Ersterer war, trotz einiger Gedächtnißlücken, trefflich disponirt und entfaltete den vollen Zauber seiner künstlerischen Persönlich-

keit. Fr. Gabillon ihrerseits spielte mit ganz ausnehmend frischer Laune, seltener Leichtigkeit und wohlthuender Natürlichkeit. Fr. Haizinger gab die kleine Rolle der Frau von Sperber, die sie neu übernommen hatte, mit gewohntem Eifer und Tüchtigkeit, Hr. Beckmann den Schwach sehr ergötzlich, Hr. Mettich den Rath Espe mit Fleiß und Umsicht, — dagegen Hr. E. Kierschner den Günther wieder mit ganz unpassend komischer Aufdringlichkeit.

Das Publikum folgte der äußerst lebendigen Gesammtdarstellung mit sichtlichem Behagen und bezeugte namentlich über das Spiel der Damen Gabillon und Haizinger, der HH. Fichtner und Beckmann seine lebhafte Zufriedenheit.

Carltheater.

Levassor's Gastspiel.

7. — Der bekannte französische Komiker Levassor, dem das Carl- respektive Kaitheater seine Chansons und Intermezzi verdankt, die er einst hier eingeführt und die Hr. Treumann dann lokalisirt und weiter „ausgebildet" hat, ist wieder einmal in diesen Räumen eingekehrt. — Der Mann ist geblieben, was er war: ein guter Schauspieler mit beschränkten Wirkungsmitteln im beschränkten Fach, wirksam in Kleinigkeilen, mittelst einer drastischen Pointe hier, eines komischen Akzentes dort, durch leichte ironische Wendungen und glückliche Verkleidungen; Dialog und Kouplet mit routinirter Sicherheit handhabend, bewahrt er, ohne fein zu sein, doch immer ein gewisses Maß oder zum mindesten mehr Maß, als man ihm bei den Scenen und Vorträgen seiner Wahl zumuthen möchte. — Daß der Mann nicht jünger geworden ist, versteht sich von selbst, so wie auch, daß er und die enormen Preise, welche die Direktion zu diesem Zwecke angesetzt hat, nicht ganz dasselbe bereitwillige Entgegenkommen finden, wie vor mehreren Jahren.

Hr. Levassor, den diesmal nur seine bekannte Gefährtin Tessеire und ein Hr. Bernard begleiten, brachte am ersten Abende (1 Dezember): „Les cocasseries de la danse", eine Tanzscene mit einigen guten Pointen, die aber noch drastischer sein könnte, „Fortunia, plaintes d'une Alsacienne", eine sehr taktlos gewählte Albernheit, die auch stillschweigend abgelehnt wurde, „Les Tourtereaux, scène conjugale", mit Mlle. Tessеire, ein wirksam gemachtes und gut vorgetragenes Ehestandsduett, endlich: „Le mal de mer", die bekannte Schiffsscene, in welcher Hr. Levassor das wenig ästhetische Objekt durch drastische und doch maßvolle Komik erträglich, ja beluſtigend gestaltet. — Außerdem sang Frl. Tessеire eine nette Romanze „Comment on mène un mari" in der bekannten, etwas affektirten, aber deutlichen und korrekten Weise.

Das Publikum zeigte sich mit dem Gebotenen, ausgenommen die eine Nummer, äußerst zufrieden und behandelte Hrn. Levassor wie einen alten Bekannten, den man freundlich begrüßt, ohne viel Umstände mit ihm zu machen.

Vor der französischen Gastdarstellung kam das Lustspiel „Durch" zur Aufführung, in welchem Hr. Knaack sehr ergötzlich, Hr. Formes dagegen viel zu monoton war.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschaft der Musikfreunde.

29. November. Zweites Abonnementkonzert. Programm: Psalm 98 von Mendelssohn. „Griseldis", altfränkischer Chor, „Schön Rohtraut" von Schumann, „Frühlingsahnung" von Mendelssohn. — Musik zu Byron's „Manfred" von Schumann; verbindendes Gedicht von Kirnberger, gesprochen von Hrn. Lewinsky. Soli: Damen Moser und Bischoff, HH. Joczek, Panzer, Buchmüller, Franisch und K. Mayer; Orgelwerk: Hr. Lorenz. — Dirigent: Hr. Herbeck.

⁄. Die im Programme verzeichneten Werke waren, mit Ausnahme etwa des altfränkischen Chors, — einer Komposition von reizender Naivelät — sämmtlich wohlbekannt, und, was den „Manfred" betrifft, auch vielfach besprochen. Nach wiederholtem Anhören des letzteren Werkes können wir nur bei der seinerzeit geäußerten Ansicht verharren, daß die Wirkung des Ganzen durch die Mischung des musikalischen Elementes mit dem deklamatorischen keineswegs geschwächt oder gestört werde. Vielmehr scheint uns Schumann's Musik, so wunderschön Einzelnes darin gedacht und ausgeführt ist, jener eindringlichen Ergänzung durch das Wort gar sehr zu bedürfen, namentlich wenn diese Ergänzung mit so viel poetischem Verständnisse, mit so zutreffendem Ausdruck und zugleich so maßvoll ausgeführt wird, wie von Hrn. Lewinsky.

Die musikalische Aufführung unter Hrn. Herbeck's Leitung war allseits eine makellose.

Auch von dem energischen Vortrag des Psalmes und von der Nüanceirung der drei obgenannten Chöre

läßt sich — wenn man von dem mitunter etwas schrillen Ton der Sopranе absieht — nur Gutes, Lobendes sagen. — Unter den Solisten machte sich Frl. Moser am vortheilhaftesten bemerkbar.

Quartett Hellmesberger.

29. November. Zweite Produktion: Programm: Quartett in G-moll von Schubert, neu; Trio in B von Beethoven (Klavier: Hr. Epstein); Quintett in A-dur von Mendelssohn (zweite Viola: Hr. Bauer.)

Das neue Schubert'sche Manuskript-Quartett, welches der Meister im J. 1815 für das väterliche „Hausquartett" geschrieben, ist ein Tonstück von kleinen, bescheidenen Dimensionen, aber von vieler Frische und heiterer Naivetät. An Haydn sich anlehnend, verräth es schon stellenweise den freundlichen Humor, der später im „Häuslichen Kriege" sich so behaglich entfaltet. — Der kleine ausgegrabene Schatz ward im Ensemble sehr frisch, von Hrn. Hellmesberger speziell, abgesehen von der Indispposition einer Saite seiner Geige, äußerst gewandt vorgetragen und vom Publikum freudig begrüßt.

Gleicher Beifall, aber nach unserer Meinung mit geringerem Recht, ward dem Vortrag des Beethoven'schen Trios. Wir schätzen Hrn. Epstein sehr hoch als gewandten Interpreten alles Zierlichen, Feinen, Leichtbeschwingten; zur künstlerischen Wiedergabe einer gewichtigen, inhaltstiefen, kräftig-geformten Schöpfung, wie dieses B-Trio, scheint er uns nicht der Mann. Der erste Theil des Scherzo und der letzte Satz wurden allerdings mit lebendiger Bravour und tadelloser Korrektheit gespielt; dem ersten Satze dagegen fehlte der breite, vollwichtige Ausdruck, dem Mittelsatz des Scherzo's das Schattenhafte, Geheimnißvolle, dem Andante vollends jede Empfindung. Es wurde alles zu leichthin abgemacht, als sei dem Spieler alle Tiefe des Inhalts ein verschlossenes Buch. Eine Neuerung war es, daß zwischen dem Andante und dem Finale, statt des Ueberganges und sofortigen „attacca", ausgesetzt (ja sogar nachgestimmt) wurde. Die Sache ist nicht sehr wichtig, verdient aber immerhin, als gegen den Willen des Komponisten verstoßend, bemerkt zu werden.

Im Mendelssohn'schen Quartett spielte Hr. Hellmesberger das Adagio mit seelenvollem Ausdruck und war das Ensemble im Scherzo ein besonders präzises.

Korrespondenz-Nachrichten.

D. **Pest.** (Gastspiel der Fr. Lila v. Bulyowsky.) Es ist nahezu ein Monat, seitdem Fr. Lilla v. Bulyowsky die hiesigen Theaterfreunde beschäftigt, und zwar mit einem äußeren Erfolge, wie ihn nur Kunstgrößen ersten Ranges zu erringen pflegen; denn wir entsinnen uns nicht eines Falles, daß irgend ein hier gastirender Künstler binnen 20—21 Tagen zehn oder zwölf Vorstellungen bei jedes Mal vollem Hause und jedes Mal geräumtem Orchester gegeben hätte. Und mancherlei sind die Ursachen, welche zusammen dieses Resultat herbeiführten. Kurz bevor die Künstlerin hieher kam, hatten vielerlei deutsche Organe Gelegenheit über das Gastspiel der Fr. v. Bulyowsky in Berlin zu berichten und die hiesigen Zeitungen brauchten die Berliner kritischen Verdikte nur zum Theil zu reproduziren, um für das aufgehende Gastspiel-Gestirn, wollend oder nicht wollend, Reklame zu machen. Dazu kam noch der Umstand, daß man hier in zwei Lagern mehr als sonst irgendwo interessirt war, zu sehen, was die ungarische Schauspielerin in Deutschland gelernt, ob sie sich die deutsche Sprache wirklich vollkommen angeeignet habe oder nicht, und das Theater füllte sich bei Gelegenheit ihres Gastspiels daher stets auch mit ungarischen Elementen. Gründe genug zu dem glänzenden äußern Erfolg, der zum Theil allerdings auch dem Verdienst der Künstlerin zuzuschreiben ist. Fr. v. Bulyowsky gehört nicht zu jenen genialen Künstlerinnen, die ihre Leistungen mit einem leidenschaftlichen Herzen zu beseelen und mit einer reichen Phantasie originell zu gestalten wissen, es ist daher in keiner ihrer Darstellungen jene Ursprünglichkeit und Wärme zu finden, die den Zuschauer mit sich fortreißt. Aber sie besitzt doch einen Grad von Wärme, einen scharfen Geist, ein wohlklingendes Organ, einen künstlerischen Ehrgeiz, der ihr den Muth verleiht, Kunstgrößen ersten Ranges nachzustreben, die sehr schätzenswerthe Gabe klar und deutlich zu artikuliren, so daß man bei ihr nicht in der Lage ist, wie es so oft vorkommt, das Gehör anstrengen zu müssen, ferner Geschmack in der Toilette, und schließlich eine Plastik, die mehr als alle übrigen Faktoren ihrer Wirksamkeit die Phantasie des Zuschauers für sich einzunehmen geeignet ist, und in manchen Momenten der adäquate Ausdruck wirklicher Leidenschaft zu sein scheint. Wir hatten Gelegenheit, die Beifallsäußerungen des hiesigen Publikums bei den Leistungen der Fr. v. Bulyowsky in allen ihren Nüancen zu belauschen, und fanden sie nirgends spontaner, enthusiastischer, als in einzelnen Momenten der Donna Diana und noch mehr der Sappho, wo geradezu der Zuschauer in warmen Beifall ausbrach, während der Zuhörer oft Gelegenheit zu schweigen hatte, und zwar, um bei der letztgenannten Rolle zu verweilen, namentlich in Beginne der Dichtung, wo die vom Genius verklärte Frau spricht, während Frau v. Bulyowsky die ihrer Phantasie erreichbaren Momente der Rolle, die liebende und eifersüchtige Sappho weit sicherer zu gestalten wußte. Nebst der Plastik hat Fr. v. Bulyowsky die Töne am meisten in der Macht, die in der Scala der Leidenschaft nicht zu hoch stehen, und ungefähr den Grundton des Schauspiels ausmachen, die Mitte zwischen den Tonleitern der Tragödie und des Lustspiels bilden. In der ersteren reicht weder ihre Phan-

tasie noch die Kraft ihres Organs aus, und in letzterer fehlt ihr nebst der Behaglichkeit der Phantasie die Leichtigkeit der Sprache. Wir wollen damit nicht sagen, daß es der ungarischen Künstlerin nicht gelungen sei, sich die deutsche Sprache fast vollständig eigen zu machen, sie hat diese sogar in weit größerem Maße in ihrer Macht, als viele autochthone deutsche Schauspielerinnen; aber es ist denn doch nicht zu verkennen, daß ihr die deutsche Sprache nur eine adoptirte ist. Zunächst merkt man es an dem a, welches Fr. v. Bulyovsky in manchen Fällen zu affen und zu gedehnt ausspricht, und dann an der Unklarheit, mit welcher sie manche Sätze, namentlich Antithesen accentuirt, in welchen sie sehr oft einen der einander entgegengesetzten Begriffe in der Betonung fallen läßt. — Nach dem Allen brauche ich zur Charakteristik der Künstlerin nur hinzuzufügen, daß sie als Gräfin im „Dameukrieg", als Julie in der Balkonscene von „Romeo und Julie", als Prinzessin Eboli, als Katharina in der „bezähmten Widerspänstigen", und zwar in den Theilen dieser Rolle, wo Petruchio's Zähmungsmethode schon triumphirt, ebenso in den Schlußscenen der „Donna Diana", und in den mittleren Akten von „Sappho" am meisten gefiel. — Die Gerüchte von politischen Demonstrationen gegen die Künstlerin, weil sie es wagte, hier im deutschen Theater aufzutreten, waren entweder müßige Erfindungen, oder blieben aus sonstigen Gründen eben nur Gerüchte. Am 24. gab Fr. v. Bulyowsky in der Rolle der Gabriele von Belle Isle angeblich ihre letzte Gastvorstellung, ob in der That, aber nur nach dem Sprachgebrauch der Theaterzettel die letzte, vermag Ihr Korrespondent nicht zu bestimmen.

Kleine Chronik.

Von Shakespeare's Königsdramen werden in Weimar in der nächsten Weihnachtswache, vom 27. — 30. Dezember, „Richard II.", „Heinrich IV.", erster und zweiter Theil, und „Heinrich V." aufgeführt werden. In der Osterwoche des nächsten Jahres, vom 28. März an, wird zur Vorfeier des auf den 23. April fallenden Shakespeare-Jubiläums der ganze aus sieben Stücken bestehende Cyklus folgen, nämlich außer den vier genannten „Heinrich VI." in zwei Theilen und „Richard III." Intendant Dingelstedt ladet in einem eigenen Rundschreiben auch außerweimarische Kunstfreunde zum Besuche der Vorstellungen ein.

Die Konzertsaison in Bonn wurde am 12. November mit dem ersten Abonnementskonzert unter Leitung des städtischen Musikdirektors Brambach im Saale des goldenen Stern" eröffnet. Aufgeführt wurden dabei die Ouvertüre zur „Zauberflöte", Violinkonzert von Mendelssohn, Romanze in F-dur von Beethoven, „Der Herr ist mein Hirt" (33. Psalm) für dreistimmigen weiblichen Chor und kleines Orchester, und Händel's Hymne zur Krönungsfeier Georg's II. 1727.

In Basel hat die Saison mit dem ersten Abonnementskonzerte begonnen, in welchem Hr. Konzert eister Straus aus Frankfurt das Beethoven'sche Violinkonzert und die Chaconne von Bach spielte, und Frl. Göhe aus Leipzig eine Mozart'sche Arie und Lieder von Piersan, Schubert und Schumann sang. Ein Extrakanzert der Konzertgesellschaft brachte u. A. den Liszt'schen „Orpheus," der jedoch, trotz der tüchtigen Aufführung von Seiten des von Hrn. Reiter dirigirten Orchest rs, beim Publikum nur eine kühle Aufnahme fand. Zu demselben Konzerte trug Fr. Viardot-Garcia Arien von Grann und Gluck, und Mazurka's von Chapin vor. Endlich veranstaltete der Orpheus-Verein, unter Direktion des Hrn. Walter, ein Konzert, in welchem folgende Werke zur Aufführung kamen: Klavierquartett von Schumann, drei Lieder aus dessen „Frauenliebe und Leben", gesungen von Fr. Walter, drei Doppelchöre von Schumann, ein Terzett von Beethoven, Sonate für zwei Klaviere von Mozart und „Mirjams Siegesgesang" von Schubert.

Rubinstein's Oper: „Die Kinder der Haide", soll diesen Winter in der russischen Oper zu St. Petersburg zur Aufführung gelangen.

Der Pianist und Schriftsteller H. Ehrlich in Berlin gedenkt nächstens die musikalischen Erinnerungen seines langen, vielbewegten Lebens der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Scarlatti's Fund. Der als Kenner älterer Musik rühmlichst bekannte Dr. Julius Josef Maier, Kustos der musikalischen Abtheilung der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, hat in den Bibliotheken von Berlin und Paris zwei höchst interessante Partitur-Manuskripte von Alessandro Scarlatti aufgefunden, nämlich die Oper „La Griselda," welche im Jahre 1721 im Teatro Capranica in Rom zuerst gegeben wurde, und die komische Oper „Laodicea e Berenice" vom Jahre 1701. Der Text zu ersterer rührt von Apostola Zeno, dem Vorgänger Metastasio's, als Hofpoet der Kaiserin Maria Theresia, her. Maier hat aus derselben ein Terzett und Quartett für weibliche Stimmen und aus der „Laodicea e Berenice" eine komische Scene für Sopran und Baß ausgezogen und mit deutschem Text und Pianoforte-Begleitung versehen. Uebrigens befinden sich in dem erwähnten Textbuche zur „Griselda" Arien an Stelle des Terzetts und Quartetts; die beiden Ensembles erscheinen daher als selbständige Einlagen Scarlatti's.

Der Herzog von Koburg-Gotha soll wieder eine Oper in drei Akten vollendet haben.

Die Konzert-Promenaden in London, eine Erfindung des verstorbenen Jullien, werden gegenwärtig unter der Direktion von dessen Sohne in Her-Majesty's Theater gegeben. Sivori, der sich daran betheiligt, erringt dabei ungewöhnliche Erfolge.

Eine neue Oper von Felicien David: „La Captive" wird im Pariser Théâtre lyrique gegeben werden. Sie war anfänglich für die große Oper bestimmt, soll aber vom Komponisten zurückgezogen worden sein wegen der bedeutenden Aehnlichkeit des Sujets mit dem der „Afrikanerin" vom Meyerbeer.

Direktor Wallner in Berlin geht, dortigen Blättern zufolge, mit dem Plane um, sein jetziges kleines Wintertheater durch ein geräumigeres und geschmackvoller ausgestat-

teles zu ersetzen. Die Pläne sollen bereits fertig sein und das Haus am 1. Oktober des nächsten Jahres eröffnet werden.

Offenbach bewirbt sich um die Direktion der Pariser Opéra comique. Für die der Wiener Oper übereichte Partitur der „Rheinnixe" soll er 2000 fl. Honorar erhalten haben.

Kaiser Napoleon hat der Mutter der verstarbenen Tänzerin Emma Livri eine lebenslängliche Pension von 6000 Franken bewilligt.

In Frankfurt a. M. fanden im abgelaufenen Theaterjahre 345 Vorstellungen statt, davon 275 in, 70 außer Abonnement. Dazu kam die Vorstellung des „Barbier" unter Mitwirkung von Frl. Patti und Hrn. Gunz. Gegeben wurden an den obigen 345 Abenden 125 verschiedene Stücke (16 Trauerspiele, 31 Schauspiele, 78 Lustspiele), 40 Opern, 3 Operetten, 20 Singspiele und Possen. Dem rezitirenden Theile des Repertoirs gehörten 21, der Oper 2, dem Singspiele 5 Novitäten an. Im Schauspiele begegnen wir den Autoren: Bauernfeld (6 Mal), Benedix (19 Mal), Birch-Pfeiffer (18 Mal), Brachvogel, Freytag (6 Mal), Goethe (5 Mal), Grillparzer, Gutzkow, Halm, Hersch (4 Mal), Kleist (2 Mal), Kotzebue (1 Mal), Körner, Lessing, G. v. Meyern (3 Mal), Mosenthal (2 Mal), Raupach (5 Mal), Redwitz (3 Mal), Schiller (16 Mal), Shakespeare (6 Mal), Töpfer (5 Mal) Trauen (5 Mal), Zedlitz; in der Oper den Namen: Adam (5 Mal), Auber, Beethoven, Bellini (7 Mal), Boieldieu, Donizetti (11 Mal), Fioravanti (4 Mal), Flotow (4 Mal), Gounod (16 Mal), Halévy, Herold, Lortzing, Marschner, Méhul, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Nicolai, Offenbach, Raffini, Verdi, Wagner, Weber; in der Operette: Genée, Offenbach.

Dresden schwelgt in Wonne! Den rastlosen Anstrengungen der Intendanz ist es gelungen, dem Publikum das seltene und salonne Schauspiel zu bereiten, daß zwei an einer und derselben Bühne engagirte Schauspieler wieder einmal gerufen haben, an einem Abende zusammen zu spielen, nämlich: Hr. Emil Devrient und Hr. Bagumil Davisan sind zur Schillerfeier als Posa und Philipp zusammen aufgetreten. Verschiedene Theaterblätter sind darüber ganz außer sich!

Weigl's „Schweizerfamilie" ist vor Kurzem am Dresdner Hoftheater wieder aufgenommen worden. Fr. Jauner-Krall sang und spielte die Emeline — wie die „Signale" berichten — sehr lobenswerth.

In der Pariser italienischen Oper hat die bekannte Altistin Barghi-Mama die Sonnambula gesungen, — ein bedenkliches Experiment. — In den Variétés neu: „Ajax et sa blanchisseuse", dreiaktiges Baudeville und die Parodie „Mon-Joie fait peur".

Lokales.

Der Bau des neuen Burgtheaters wird, wie neuerdings aus angeblich verläßlicher Seite laut geworden ist, schon im nächsten Frühjahr in Angriff genommen werden. Bekanntlich kommt das Theater mit der Front gegen den zukünftigen Schillerplatz, in der Nähe des bisherigen Paradiesgartens, zu stehen.

An die Stelle Mayseder's in der Hofkapelle, nämlich an die Spitze der ersten Violine, ist nunmehr Hr. Josef Hellmesberger getreten, und zwar durch besondere Begünstigung und Außerachtlassung der sonst dort gültigen Barrièrung durch Anciennität.

Die allgemeine musikalische Zeitung (Nr. 48) kommt nochmals mit einer nergelnden Notiz auf die „Offenbachfrage" zu sprechen. Sie beruft sich auf Otto Gumprecht (S. „Recensionen" Nr. 44, S. 696), dessen Urtheil über Offenbach dem ihren „entspricht" und wundert sich, daß wir unsern geehrten Mitarbeiter keinen „groben Schulmeister" und „musikalischen Stubengelehrten" schelten. Die „Allgemeine musikalische Zeitung" vergißt, daß wir von Anbeginn nicht irgendwelchem beliebigen gegen Offenbach gerichteten Tadel, sondern den Uebertreibungen und Entstellungen Schletterer's entgegentraten. Die genannte Zeitung vergißt ferner, daß wir von Anbeginn zwischen Offenbach's Musik zu trivialen Travestien und seinen hübschen Opertten einen Unterschied gemacht haben. Die genannte Zeitung vergißt endlich zu wiederholten Malen, daß wir die ganze Frage vom Anbeginn rein prinzipiell, nämlich als die Frage nach dem künstlerischen Gradmesser eines Komponisten überhaupt, behandelt haben. Otto Gumprecht denkt über Offenbach nicht ganz wie wir, aber, wie uns dünkt, auch nicht ganz wie unsere Gegner, denn er spricht von seinem „erfindungsreichen Talent", und wir zum wenigsten sind sehr geneigt, die „Erfindung" beim Komponisten obenan zu stellen. Jedenfalls aber behandelt Gumprecht die Frage mit jenem Takte, der dem fein gebildeten Manne, mit jener Ruhe, die dem objektiv urtheilenden Kritiker ziemt, und die „Allgemeine musikalische Zeitung" dürfte uns wohl die Fähigkeit zutrauen, zwischen einem Gumprecht und ... anderen Leuten die gebührende Unterscheidungslinie ziehen zu können. Darum: „grober Schulmeister" und „Stubengelehrter" nur wem's gebührt.

Berichtigung. Im Theaterbericht der vorigen Nummer ist Hr. Anschütz irrthümlich als Darsteller des Pater Lorenzo genannt. Die Angabe war nach der „Wiener Zeitung" vom 22. November erfolgt, wie denn schon die Stylisirung des betreffenden Passus darauf hinweist, daß wir der Darstellung nicht beigewohnt hatten und lediglich den Lesern das Wiederauftreten des Schauspiel-Veteranen in einer „seinen gegenwärtigen Kräften nach am besten zusagenden Rolle" anzeigten. Seither erfuhren wir, daß, trotz dem Zettel, nicht Hr. Anschütz, sondern Hr. Lewinsky den Pater Lorenzo gespielt habe, was wir mit dem Zusatze berichtigen, daß dem Vernehmen nach bei weiterer Verhinderung des Erstgenannten die HH. Lewinsky und Förster in der Rolle alterniren werden.

Briefkasten. 28 November — 4. Dezember: 11 in Graz. Bereits brieflich beantwortet. — f. hier: Besten Dank. — K. P. in Innsbruck: Benützt — K v. H. in Breslau, K. W. in Brünn, L. N. in München, H. K. in Mannheim: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 50. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 12. Dezember 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hober Mackl, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Briefe von Iffland. — Kurfürst Max Friedrich. — Die Mannheimer Bühne. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Soldatenliebchen"). — Wiener Konzertbericht (Laub'sches Quartett, Otto Bach, philharmonisches Konzert, Quartett Hellmesberger). — Korrespondenz-Nachrichten (Brünn, Frankfurt a. M., Mainz, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales.

Briefe von Iffland.

Aus dem Nachlasse des Reg.-Rath Streit, Direktor des Breslauer Theaters.

Mitgetheilt von **Karl v. Holtei.**

Handschriftensammler haben mancherlei Spott zu erdulden, und auch mir ist die Nutzlosigkeit kleinlicher Bemühungen auf diesem Felde schon häufig vorgehalten worden. In einer Zeit, welche auf eigenen Füßen zu stehen behauptet und wo möglich alle Beziehungen zur Vergangenheit abbrechen möchte, muß die Pietät für alte Schriftstücke und deren Autoren wenigstens Erstaunen erregen; ich habe öfters fragen hören: welchen Reiz eine solche Sammlung zu gewähren vermöge? Ja, wenn's noch Briefmarken wären! Bei denen können junge Sammler sich doch etwas Zeitgemäßes denken, und haben es wenigstens nicht mit pedantischer Verehrung alter, befestigter Autoritäten zu thun, befestigen und erweitern dadurch auch ihre geographischen wie statistischen Kenntnisse; weshalb auf Schulen das Briefmarkensammeln mehr Beifall findet und besser gedeiht als das Briefesammeln. Wir Alten unterliegen eher noch dem Respekt, der sich vor Blättern aus vergangenen Tagen, von der Hand hervorragender Persönlichkeiten beschrieben, andachtsvoll neigt; und wo es einem ergrauten Autographen-Jäger gelingt, Spuren solch' edlen Wildes zu entdecken, verfolgt er sie, so weit seine Kräfte reichen.

Die wenigen Iffland'schen Briefe, die ich den Lesern der „Recensionen" vorlegen will, verdanke ich der Enkelin des Mannes und der Frau, an welche sie gerichtet wurden. Leider sind deren nur zehn. Es fällt in die Augen, daß dies höchstens der zehnte Theil sein kann, den ein günstigeres Geschick vor Vernichtung gerettet. Denn zwei so intime Freunde, die in dauernden Geschäftsbeziehungen standen, mögen im Laufe von fünfzehn Jahren eine sehr ausgiebige Korrespondenz geführt haben. Die wenigen Ueberbleibsel, wie unzusammenhängend sie jetzt dastehen, geben aber doch ein Bild jener zwei Männer und ihres Verhältnisses. Streit war ein Mann, der viel für Schlesien, speziell für Breslau gethan. Im engsten Verkehr mit den Gelehrten seiner Aera, von Garve bis auf Schall, stiftete er die „Schlesischen Provinzialblätter", eine umfangreiche Monatsschrift, die so lange bestand, als er am Leben blieb, und deren Werth noch heute gilt, die auch häufig benützt wird als Quelle für Studien verschiedenster Gattung. Das Theater, unter seiner Leitung auf einer Kunsthöhe wie niemals, weder vor noch nach ihm, behauptete einen anerkannten Rang in Deutschland. Er hat ihm einen Theil seines Vermögens geopfert. — Denn wo und wann hätte jemals das Publikum uneigennützige, edle Bestrebungen anerkannt, so lange sie dauerten? Erst wenn es zu spät ist, tritt Anerkennung ein. Unter allen unrichtigen Citaten ist eins der unrichtigsten: „Der Lebende hat Recht"! Deshalb bleibt es heilige Pflicht, wenigstens dazu beizutragen, daß den Todten ihr Recht werde.

Iffland's kurze Briefe und Briefchen sollen Beiträge dieser Art sein. Aus jeder Zeile spricht der

treue, redliche Mensch, der unermüdlich wirkte für das Beste der ihm anvertrauten Bühne; der mit tausend Schwierigkeiten kämpfte und lange kämpfen mußte, bis er durchdrang und seine Treue gekrönt wurde.

Dann kam der Tod ..... ach, der spricht schon aus den letzten, von Reinerz datirten Zeilen.

Vielleicht weiß mir mancher Leser für diese Mittheilung Dank, vorausgesetzt, er sei ein wirklicher Theaterfreund im wahren Sinne! — Doch Andere lesen ja die „Recensionen“ nicht. Ich lasse die geretteten Briefe chronologisch folgen und erlaube mir nur einige kleine Anmerkungen.

I.

An den Hrn. Kanzleidirektor und und Regierungsrath Streit, in Breslau.

Berlin, den 3. August 1799.

Wir sind in Adersbach, mein geliebter Freund, durch und durch gerenget, aber dieser Tempel Gottes erwärmte uns so innig, daß wir es nicht merkten. Zu Naumburg lagen wir von 8 bis 3 Uhr und warteten auf Pferde. So aufgehalten, kamen wir den 26. Abends hier an, den 28. trat ich auf.

Der Beruf, der Etat, die Begehren von allen Seiten hängen an mir, und ich bedarf viel Fassung.

Die Erinnerungen an Sie und alle Gutmüthigkeiten der Breslauer sind jetzt ein Stab, daran ich mich halte. Trauen Sie mir und meiner Frau zu, daß wir für jede Güte, die dort uns widerfahren ist, Herz und Sinn haben, Sie und Ihre liebe Frau, Ihr ganzes Haus, sind oft auf der Reise und hier der Gegenstand unserer herzlichsten Unterredung gewesen, und sind es noch. Mit einer Gattung Wehmuth sehe ich nun hin auf die schnell verflossene Zeit! Was wohlwollend genug Hr. Rektor Manso von mir sagt, daß ich dort „eine Erscheinung“ gewesen sei, das fühle nun umgekehrt ich von Breslau.

Die selige Unabhängigkeit der früheren Zeit stand vor mir, in jener Zeit, die ich dort war; und dieses schöne Bild, das ich ohnehin nie aus der Seele zu bringen vermag, wirkt nun mit allem Zauber auf meine Empfindung, so daß sie — still leidend — kränkelt.

Doch ich will mit meinem Mißmuth über Sand, Verstand und Aecise Sie nicht quälen. — Nächstens ein, so viel ich kann, vernünftiger Brief.

Die Manuskripte, die Sie verlangen, sind in Kopie. Unsere innigsten Grüße Ihrem geliebten Hause! Meine warme Empfehlung dem ehrlichen Bürde *), Hrn. Grafen Schweinitz, Madame Hollmann, Professor Heinrich, und jedes Liebe und Gute dem sehr wackeren Scholz! **)

Ihr von seiner ganzen Seele treuer Freund

Iffland.

II.

Berlin, den 2. Dezember 1799.

Der gutgemeinten Eile, nicht auf die Zeichnungen warten zu lassen, vergeben Sie gewiß, daß sie ohne Brief ankamen. So was verspätet man sich nur gegen nahe Freunde, und dafür achte und liebe ich Sie von ganzer Seele.

Hierbei das Arienbuch von „Don Juan“. Eine Abschrift der Total-Bearbeitung der „Schwestern von Prag“ wird der redliche Bearbeiter mit Freuden um ein Billiges geben. Mit nächster Post kommt eine Abschrift der „Künstler“. Das hiesige Publikum boudirt mit mir, weil die Polizei die Freudenmädchen aus dem Parterre wies — und weil ich die zahllosen Freibillets beschränkte. Also wußte die Jeunesse de Fréron den lauten Beifall durch Zischen zu intimidiren.

Ich dränge mich nicht auf, nahm mein Stück zurück, und werde nur alle siebzehn Tage einmal künftig auftreten; im Sommer nur alle zwanzig Tage. Soviel von einer Sache, die Sie vielleicht anders hören könnten.

Was machen Sie und Ihre liebe, herzlich liebe Frau? Ihre artigen, hübschen Töchter? Trauen Sie es uns wohl zu, daß wir so oft von Ihnen reden, als selten wir schreiben? — Ich baue nun meinen Garten, und da hoffe ich Ruhe zu haben. Ist auch das nicht möglich . . . dann? . . . Ja, dann muß für mich der zweite und letzte Theil meiner neuen Lebensgeschichte angehen! Wie? Wo? . . . darüber liebe ich die Ungewißheit, und mag den Vorhang nicht aufheben, der jene Periode mir noch verschleiert. So kann es nicht bleiben! Ich arbeite auch wieder und was wird erreicht? Höchstens Geld! Und das — bei Manchem, was von Außen dagegen wirkt, bei allen Bankerottschrecken, Sparmalen und Abkältungen — allmählich, auch nur ungewiß!

Meine Frau gedenkt Ihrer Aller mit zärtlicher Sehnsucht, und oft sage, noch öfter denke ich: möchten

*) Kanzleidirektor Bürde, geachteter dramatischer und lyrischer Dichter.

**) Maximilian Scholz, Regisseur in Breslau; neben Fleck der berühmteste Helden und Väterspieler seiner Zeit.

wir, die Frau mit ihrem Strickzeuge, ich mit meinen Grillen und Lebhaftigkeiten, umgeben von meinem warmen Herzen — so in das Nachbarhaus zu Ihnen gehen können, uns mit liebevollen Blicken verstehen und einen Abend mit einander verbringen, wie man ihn nun gerade hier gar nicht lebt!

Aber da liegen denn die Schneeberge zwischen uns, und die ganze herzliche Idee löset sich auf in wehmüthiges Andenken genossener Freuden. Et meminisse juvabit!

In die Ferne hin reiche ich Ihnen die Hand; eine zuverlässige Seele und ein gesunder Wille bekunden sich in dem Druck, den sie von Herzen aus gibt. Empfangen Sie ihn gern!

Iffland.

III.

Berlin, den 16. Oktober 1801.

Liebster Freund!

Ich habe Ihnen in Madame Schneider eine wackere hübsche Frau, angenehme Sängerin, gefällige Aktrice empfohlen. Sie fragen nach ihren Bedingungen, die Frau wirft sich in Ihre Arme, meldet ihre Verhältnisse in Rheinsberg, erhält dann meinen Brief, der abmahnt, meinen letzten, der aufhebt, . . . sie ist hier, und bei aller Bescheidenheit in stummer Verzweiflung!

Sie werden gewiß das Elend dieser Ihnen so brauchbaren Frau nicht wollen, Sie werden mir etwas Tröstliches für sie schreiben. Denn, daß sie Ihnen sagt, „ich möchte bequem leben!“ das kann nicht gegen sie entscheiden, sobald Sie sie nur sehen. Lassen Sie mich nicht Zeuge des Kummers einer Frau sein, davon ich unschuldige Veranlassung wäre! lassen Sie nicht eine Frau für unbrauchbar gelten, die brauchbar ist!

Ihr

Iffland.

IV.

Berlin, den 6. Januar 1809.

Ich ersuche Sie, meinen Dank für Ihr Vertrauen nicht nach meiner verspäteten Antwort beurtheilen zu wollen. Sie werden sich ohne mein Zuthun die mancherlei Hindernisse denken, welche besonders in diesen schweren Zeiten auf mich wirken. Die Frage, wie man eine Direktion am besten führen könne? erforderte beinahe einen kleinen Traktat. Vorzüglich kommt es dabei auf das Publikum an, mit dem man zu thun hat. So viel ist wohl gewiß, und ich halte es für ein unbedingtes Erforderniß, daß die wirkliche Führung in Eine Hand gegeben sei, und die allenfallsige Oberaufsicht dieses einen wieder nur in einer Person, oder in einem Willen bestehe!

Ist ein Publikum schon dahin verwöhnt worden, daß, wenn die Summe seines jährlichen Ertrages nicht mehr ausmacht, als wofür man ein wohlgeordnetes mittleres Schauspiel verlangen kann, es gleichwohl Alles zu sehen verlangt, was ein großes Publikum für seinen großen Ertrag fordern kann; und verlangt es für seine mittleren Beiträge in der Gattung gleichwohl das Vollkommene, ist aber dabei behende, mit Tadelkitzel Alles herunterzureißen, was eine Direktion mit Umspannung von jedem Genre sich zu leisten bestrebt, — so ist allerdings schwer zu rathen. Mich dünkt, dies ist der Fall in Breslau. Es ist alsdann nach meiner Ueberzeugung nicht anders zu helfen, als daß man dahin zurückgeht, das ganze Wesen zu vereinfachen: gute Subjekte für die Hauptfächer im Schauspiel, und angenehme Subjekte für die Hauptfächer in der Oper zu erlangen. Von den Stücken, welche ein zu zahlreiches Personal erfordern, es sei Schauspiel oder Oper, müßte man sich entfernt halten. Ist aber das Publikum so an das Bunte verwöhnt, daß mit dem Aufhören dieser Gattung die Einnahme sich verschlimmert; kann die Direktion, wenn sie einen neuen einfachen Plan bekannt macht, das Vertrauen und die Unterstützung nicht gewinnen, — so ist alsdann auch in der That gar nicht zu rathen.

Mir scheint es sehr schwer, Schauspieler und Schauspielerinnen nach Breslau zu empfehlen. Bei allen Empfehlungen kommt es darauf an, ob der Empfohlene in das Licht gestellt wird, wohin er gehört. Hr. Beltheim, welcher ganz und gar nichts war, hat in Breslau zu gefallen geschienen. Der Schauspieler Mayer, der mir in Magdeburg recht wohl gefiel, den ich nach Breslau empfahl, hat dort nicht gefallen, und nimmt jetzt in Mannheim einen ersten Platz mit vielem Erfolg ein. Den Schauspieler Jakobi, den ich dorthin empfohlen, hat man nicht gewollt; er hat hier recht wohl gefallen, und gefällt ebenfalls in Hamburg, wo man ihn von 300 Rthr. auf 1000 Rthr. Gehalt gesetzt hat, die er jetzt bezieht.

Ich will mich bei diesen Bemerkungen nicht länger aufhalten und zur Sache gehen.

Hr. Eßlair aus Mannheim kann mit großem Recht zu Heldenrollen empfohlen werden.

Hr. Deny, der hier angefangen hat und jetzt beim Bremer Theater ist, hat eine schlanke große Figur und ein hübsches Gesicht. Er hat Phantasie und Feuer.

Es ist hier ein junger Mensch, Namens Neumann, von artiger Figur, Jugend und Leben. Für zweite Liebhaber kann man ihn mit Sicherheit empfehlen

Es ist eine Madame Junghans in Stettin, von

*

der mir Kenner gesagt haben, daß sie komische Mütter mit großem Erfolg spiele.

Hr. Becker*) in Weimar übertreibt etwas, doch hat er allerdings Verdienste für komisches Fach. Daß er das Detail einer Direktion vollkommen versteht, ist keiner Frage unterworfen.

Ob Hr. Roose das Wiener Theater, wo er mit Pension dekretirt ist, würde verlassen wollen, bezweifle ich.

Daß wir weder Hrn. Beschort, noch Mlle. Schick, noch Hrn. Stich entbehren wollen und können, werden Sie voraussetzen.

Zu einer guten zärtlichen Mutter, welche auch jetzt in hochkomische Rollen übergegangen ist, kann ich mit Fug und Recht Ihnen Madame Krickeberg, geb. Koch, empfehlen, bisherige Direktrice des Theaters in Schwerin, (welches eigentlich ihr Mann, der nicht Schauspieler ist, mit Erfolg geführt hat), welche aber jetzt, da der Herzog für das Theater nicht mehr viel thut, dort weggehen wollen. Er ist ein ziemlicher Geschäftsmann und sie eine Frau von Geist, präsentabler Gestalt, ohne alle Affektation.

So viel für heute. Doch lege ich diesem Briefe noch ein Verzeichniß von sehr hübschen Dekorationen bei, welche der sehr geschickte Dekorateur Hr. Pohlmann, Schüler des Hrn. Verona, gemalt hat, und aus Gründen, die Sie in seinem Schreiben angeführt finden, verkaufen will.

Ich wünschte, Sie ließen mich wissen, was Sie davon gebrauchen können und wollen.

Mit nächstem Posttage werde ich diesen Brief fortsetzen. Ihr Freund Iffland.

(Schluß folgt.)

*) Becker war der erste Gatte der später unter dem Namen Amalia Wolff so berühmten Tochter Malcolmi's, den Goethe hoch stellte. Becker wurde in Breslau engagirt, behauptete sich, in seinem Fache, neben Ludwig Devrient, der ihn, nachdem er schon von Breslau abgegangen, in einem Lustspiele („Die Pfarre" von Julie v. Voß) so täuschend kopirte, daß man im Parterre glaubte, er wäre heimlich zurückgekehrt. H.

Kurfürst Max Friedrich von Köln.

Biographische Skizze von **Ludwig Rohl.**

Wir vernahmen bereits in der ersten unserer Skizzen*), daß der Kurfürst Maximilian Friedrich von Köln es war, der sowohl den Organisten Egidius van der Eeden, als dessen Nachfolger Chr. G. Neefe zu Lehrern des Knaben Beethoven bestellte, und um dieser Unterstützung des jungen Genius willen, dessen häusliche Verhältnisse die Ausgaben für einen tüchtigen Unterricht nicht gestattet haben würden, wäre jener Fürst allein schon werth, der Vergessenheit entrissen zu werden, der er in der politischen Geschichte schon bald unaufhaltsam verfallen wird. Er hat aber auch noch allgemeinere Verdienste um die künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit und deshalb wollen wir auch ihm hier ein Wort des Andenkens weihen.

Freilich der kraftgenialische Schubart, vor dessen unmusikalischer Begabung man alle Achtung haben muß, wenn man auch seine Ausbildung und wissenschaftliche Einsicht in unsere Kunst nicht hoch anzuschlagen braucht, sagt in seiner „Aesthetik der Tonkunst": „Der Churfürst [von Köln] hat nur eine mäßig besetzte Hofmusik, die ehemals der berühmte Schmidbaur lenkte. Unter dem Orchester hat sich kein Mitglied bis zur Virtuosenschaft ausgezeichnet. Eine der Hauptursachen ist wohl diese, daß die dasigen Musiker sehr schlechten Gehalt genießen". Allein abgesehen davon, daß hier von einer früheren Zeit die Rede ist, war Schubart, der niemals den Niederrhein besucht hat, diesmal offenbar schlecht berichtet und verwechselt obendrein Bonn mit Köln; denn Schmidbaur war Kapellmeister in Köln, und diese vormals mächtige Reichsstadt war allerdings um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Bürgerzwist und Pfaffenwirthschaft bereits sehr heruntergekommen. Bonn dagegen begann um eben jene Zeit einen bedeutenden Aufschwung zu nehmen, und nachdem der bauluſtige Clemens August, ein Bayer, es durch viele und oftmals schöne Bauten geschmückt hatte, begann Maximilian Friedrich, Graf von Königsegg-Rothenfels, der im Jahre 1761 an die Regierung kam, auch innen etwas aufzuräumen mit dem Wust des Mittelalters. Freilich er selbst, der grundgütige Herr, war eigentlich etwas indolent und wenn auch nicht der verschwenderischen Ueppigkeit in dem Maße ergeben, wie

*) Vergl. Nr. 46, S. 725 d. J.: „Christian Gottlob Neefe".

seine bayerischen Vorgänger, unter denen Bonn wegen seines Luxus und seiner Liederlichkeit sogar den Pariser Gästen auffiel, so doch auch der Unterhaltung in Spiel, Theater, Musik, Bällen und Geselligkeit aller Art, wobei schöne Damen selbstverständlich nicht fehlen durften, mehr zugeneigt, als für die Verwaltung des Landes gut war. Diese aber, die Maximilian Friedrich ganz und gar seinem allmächtigen Minister Freiherrn von Belderbusch überließ, war so, daß sich das Land unter der Willkürherrschaft dieses aufgeklärten „Mazarin", der vom alten Fritz nur die Fehler annahm, ohne seine Tugenden zu verstehen, nicht eben wohl dabei befand. Nur die Residenz Bonn blühte auf; denn Belderbusch, der sogar die Geliebte — es war eine Gräfin von Satzenhofen, Aebtissin zu Bylich — mit dem Kurfürsten theilte, und dabei alle Unbequemlichkeit der Liebschaft, selbst die Kinder, auf sein Theil nahm, sorgte dafür, daß es an den Unterhaltungen jener Zeit, Redouten, Maskeraden, Akademien und Theater in keiner Weise fehlte und so der reiche Adel des Landes Winter für Winter nach Bonn gezogen wurde.

Belderbusch war sehr musikalisch, er hielt sich sogar eine eigene Harmoniemusik; er, nebst der genannten Aebtissin von Bylich waren — das sei nebenbei bemerkt — auch Pathen von Beethoven's jüngerem Bruder Karl. Also auch in dieser Neigung begegnete er sich mit seinem Herrn. Dieser liebte Musik vor allen andern Künsten und hatte bereits kurz nach seinem Regierungsantritte den Bestand der kurfürstlichen Kapelle vermehrt und verbessert. Ein besonderer Schmuck des Hofkapellenchors, sowohl in Kammer und Kirche, wie auf dem Theater, war Ludwig van Beethoven, der Großvater unsers Meisters. Er war ein vortrefflicher Baßsänger und schon frühe, vielleicht aus Neigung zur Kunst, seiner Familie, die in Antwerpen lebte, davon gegangen. In Bonn ging es ihm nun gut. Der neue Kurfürst begünstigte ihn offenbar, indem er sowohl seinen Sohn Johann, den Vater des Meisters, schon frühe in die Hofmusik als Tenoristen aufnahm, als auch ihn selbst sogar schon 1763, also kurz nach dem Antritt der Regierung, zum „Hofkapellmeister" machte. Neben diesem Sängerchore, dessen Mitglieder uns nicht weiter interessiren, wirkte auch eine Instrumentalkapelle, die ebenfalls durch Maximilian Friedrich bald gehoben wurde. In dieser waren die ausgezeichnetsten Geiger Philipp Salomon und Ries, Namen, deren Klang später sehr bedeutend werden sollte; denn sowohl des ersteren Sohn Johann Peter Salomon, als des zweiten Sohn Franz, der erste Beschützer Beethoven's, und der Enkel Ferdinand Ries, Beethoven's Schüler, sind jedem Musikkundigen in guter Erinnerung. Beide Familien waren israelitisch und der spätere Hoforganist Neefe protestantisch, ein Zeichen, daß der geistliche Herr entweder sehr aufgeklärt oder sehr indolent oder zu sehr Liebhaber der Kunst war, um an solchen Dingen Anstoß zu nehmen.

Schon bald nach seinem Regierungsantritt hatte Max Friedrich auch ein Nationaltheater gegründet, auf dem sich besonders der Großvater Beethoven sehr auszeichnete. Doch vernehmen wir weder von dieser Bühne noch von der in Münster, wo Max Friedrich seit 1762 Fürst-Bischof war und fast jeden Winter einige Zeit verweilte, irgend welche Kunde hervorragender Leistungen. Im Jahre 1770 war auch sogar eine vollständige italienische Truppe in Bonn, und als nun dem Kurfürsten mit zunehmendem Alter die Unterhaltung an Theater und Musik ein noch größeres Bedürfniß ward, nahm er aus allen drei Truppen — die letzten drei Jahre hatte die Nationalbühne in Bonn aufgehört und die Großmann'sche Gesellschaft Konzession erhalten — die besten Kräfte heraus und bildete sich (1779) in seiner erzbischöflichen Residenz eine „Hofschauspielergesellschaft", die bald Vortreffliches leistete, um so mehr, als sie von einem Orchester unterstützt wurde, dem der Kurfürst ebenfalls mit größerer Ausdehnung und einem tüchtigen Dirigenten, dem Italiener Cajetano Mattioli, die Gelegenheit gegeben hatte, sich zu einer gewissen Vollendung aufzuschwingen. Großmann, der genialе Impresario und beliebte Lustspiel- und Singspieldichter, ein kleiner lebhafter Mann mit geistvollen Augen, ward „Direkteur", Neefe, der beliebte Komponist, dessen Singspiele vielen Beifall fanden, ward, wie wir hörten, Musikdirektor, und von Münster wurden Schauspieler, wie Bösenberg und seine Frau und mehrere Andere herbeigezogen. Von jetzt an wurde das „Kurkölnische Hoftheater" bald in gewisser Weise berühmt und Namen wie Mad. Fiala, Helmuth und seine Frau, Mad. Großmann und Mad. Neefe hatten einen guten Klang, ja sie werden in Gedichten gefeiert und den ersten Künstlern der Zeit nahe gestellt.

Das Orchester wird selbst ebenfalls sehr gerühmt und seinem Direktor Mattioli, einem geborenen Venetianer, Schüler Tartini's und großem Verehrer Gluck's, bedeutendes Lob gespendet. „Dem Beispiele des Ritters

Gluck — heißt es 1783 — hat er viel in Absicht auf die Direktion zu verdanken; man muß gestehen, daß er ein Mann voll Feuer und geschwindem, lebhaftem und feinem Gefühl ist; er dringt schnell in die Gedanken und Empfindungen eines Tonsetzers ein und weiß dieselben dem ganzen Orchester bald und bestimmt mitzutheilen; er hat zuerst die Accentuation oder Deklamation auf Instrumenten, die genaueste Beobachtung des Forte und Piano oder des musikalischen Lichtes und Schattens in allen Ab- und Aufstufungen im hiesigen Orchester eingeführt; in allen Eigenschaften eines Direktors steht er dem berühmten Cannabich zu Mannheim gar nicht nach, im musikalischen Enthusiasmus übertrifft er ihn, und übrigens hält er wie jener auf musikalische Zucht und Ordnung". Das letztere Lob, der Vergleich mit Cannabich, ist das Höchste, wie jeder wissen wird, der die Verdienste kennt, die der Mannheimer Kapellmeister um die Ausbildung des Orchesters hatte. War doch sogar Mozart in dieser Hinsicht sein Schüler! Und da dieses Lob obendrein aus dem Munde eines durchaus sachkundigen Mannes, ja sogar eines Kollegen, des Musikdirektors am Theater, unseres Reefe kommt, so wiegt es doppelt schwer. Mattioli sorgte aber auch für fortwährende Bereicherung des Repertoir's mit den besten Sachen der Zeit. Neben ihm wirkte obendrein noch ein Kapellmeister, der Frizauler Andreas Lucchesi, ein vortrefflicher Komponist im Style seiner Zeit, von dem sowohl in der Kirche als im Theater Manches aufgeführt wurde. Die Kapelle aber bestand aus: „9 Geigern nebst 2 Accessisten, 2 Flautisten, 2 Oboisten und Klarinettisten, 4 Waldhornisten, 3 Fagottisten, 2 Bratschisten, 2 Violoncellisten, 2 Kontrabassisten, 3 Trompetern und einem Paucker." Und wenn man dazu rechnet, daß es damals noch sehr gewöhnlich war, daß Dilettanten Orchesterinstrumente spielten und diese Liebhaberei besonders auch von Bonn berichtet wird, so muß man gestehen, daß mit einer solchen Kapelle schon treffliche Leistungen zu erzielen waren.

Zum Schluß wollen wir nun noch die Hauptstücke des Theaterrepertoir's nennen, um auch hier zu zeigen, daß der Geschmack jener Bühne ein vortrefflicher war und Max Friedrich wohl seinen Zweck erreicht hatte, sich selbst in geistvoller Weise zu unterhalten und die Kunst zu fördern. Der Theaterkalender von 1783 nennt als neueinstudirte Stücke: „Die verstellte Kranke", Lustspiel von Goldoni, „Die Liebe unter den Handwerkern", Singspiel von Großmann, (in diesem Stücke hatte schon der alte Kapellmeister Ludwig van Beethoven seiner Zeit sehr gefallen), „Ino", musikalisches Drama (will sagen Melodrama) von Reichardt, „Robert und Kalliste", Singspiel von Guglielmi, „Der eifersüchtige Liebhaber", „Der Hausfreund", „Die Freundschaft auf der Probe", „Lucile", „Die Samnitische Vermählungsfeier", „Erast und Lucinde", sämmtlich von Gretry, „Günther von Schwarzburg" (die erste große deutsche Oper) von Holzbauer, „Heinrich und Lyda", und „Die Apotheke", Singspiele von Reefe, „Romeo und Julie", Singspiel von G. Benda". Bald aber kamen Schiller's „Fiesko", Göthe's „Claudine von Villabella" und „Clavigo", Mozart's „Entführung", Lessing's „Minna von Barnhelm", Schiller's „Kabale und Liebe", sowie verschiedene Opern von Galuppi und Cimarosa hinzu, und wenn man nun bedenkt, daß die Darsteller im Schauspiel mehrentheils hervorragende Künstler waren nnd daß in Oper und Operette das ausgezeichnete kurfürstliche Orchester „die Musik ausführte", so muß man gestehen, daß auch nach dieser Seite hin der Fürst, mit dessen Andenken wir uns hier beschäftigen, in der Geschichte des Theaters und der Musik eine bleibende Stätte der Erinnerung verdient. Denn er war es nicht bloß, der aus eigenster Neigung die erste Blüthe jener Künste in Bonn schuf, sondern der auch durch sein Benehmen gegen seine Kapelle und seine lebendige Theilnahme an ihren Leistungen, ihren Eifer stets wach erhielt und ihren Kunstsinn veredelte. Darum hingen ihm auch alle Mitglieder der Kapelle wie des Theaters mit wahrer Verehrung an, und Frau Reefe durfte mit Recht die Worte schreiben: „Während dieser Zeit (1784) hatten wir das Unglück, unsern wahrhaft guten alten Kurfürsten zu verlieren." — Bedenkt man aber, daß es eben diese erste Blüthe der Kunst in der kurfürstlichen Residenz war, aus der ein junger Genius wie Beethoven, der damals eben begann, sich aus dem Knabenalter zu entpuppen, die erste Nahrung sog, so ist man versucht, die Liebhaberei jenes guten Fürsten wahrhaft zu segnen und auch ihm ein Verdienst daran zuzuschreiben, daß aus Beethoven jener größte Meister der Instrumentalmusik erwuchs, als den wir ihn kennen. Denn sicher hat es nicht bloß zur Erweckung der innersten Neigung des Knaben, sondern geradezu auch zu der Hinwendung seines Geistes auf das Edle, zur Ausbildung seines Geschmackes, ja seines Kunstsinnes beigetragen, daß er sogleich von vornherein gute Musik gut ausführen hörte.

Wahrscheinlich aber ist es, daß Beethoven, was aus späterer Zeit sicher verbürgt ist, bereits damals an der

Bratsche mitwirkte und so auf das allerlebendigste mitten in die größten Werke jener Zeit eingeführt wurde. Das sollte nun freiich Alles eine ganz andere Bedeutung gewinnen, als Max Franz, der Nachfolger von Max Friedrich, ein österreichischer Prinz, nach Bonn kam. Erst dann trug jene Blüthe auch wohrhafte Früchte sowohi für Bonn's Musikzustände überhaupt, als besonders für Beethoven. Allein dies verkümmert nicht das Verdienst Max Friedrich's, eben jene erste Blüthe der Kunst in Bonn hervorgerufen zu haben. Vielmehr als der aite Herr im Frühjahr 1784 starb, hinterließ er seinem Nachfolger nicht bloß eine gut geschuite Kapelle, sondern was mehr war, eine tief erregte Vorliebe des Publikums für Musik, ja einen in gewissem Grade bereits entwickelten Kunstgeschmack, so daß Neefe mit vollem Rechte schon 1783 in Kramer's „Magazin der Musik" berichten konnte, „daß ein Fremder, der die Musik liebt, nie ohne muskalische Nahrung von Bonn wieder abreisen wird." Darum auch ehrendes Andenken dem grundgütigen Max Friedrich, der einem hohen Genius die Stätte bereitete, in der seine Jugend sich fröhlich tummein, kräftig ausbilden und zu großen Werken vorbereiten konnte!

Die Mannheimer Bühne.

Novitäten. — Repertoir.

HR. — Den 13. November zum ersten Male: „Vreneli", oder „Des Hausfreunds Ferienreise", dramatisches Idyll in zwei Akten von Heinrich Goll (dem Verfasser von „Hypochondrie und Liebe"). Für die Vorführung dieser Novität können wir der Direktion nur wenig Dank wissen und allein der Umstand, daß die eine Hauptfigur (wenigstens steht sie als solche auf dem Zettel), der badische Volksdichter, spätere Prälat Hebel, stets und mit Recht noch in verehrtem Andenken bei unserem Publikum steht, mag in dieser Rücksicht einigermaßen als Entschuldigung dienen.

Wir hegen von vorneherein stets ein nur zu häufig sich rechtfertigendes Mißtrauen gegen ein Bühnenwerk, wenn wir auf dessen gedruckter Ankündigung das Wort Drama nur adjektivisch, z. B. dramatisches Gedicht, oder gar, wie hier, als Verbum: dramatisirtes Idyll, gebraucht finden, indem es uns hiebei immer bedünken will, als ob der Autor selber kein ganz gutes dramatisches Gewissen habe und sich rücksichtlich der Kritik ein Hinterpförtchen offen halten wolle, — daß er gleichsam selbst gefühlt, es sei von ihm etwas der Bühne zugewiesen worden, was besser in einer andern Form, etwa der Novelle an's Tageslicht getreten, oder auch, wenn bereits solchergestalt fremdes geistiges Eigenthum, darin verblieben wäre. Wir haben doch wahrhaftig die Dorfidyllen und sonstigen Malereien in der Erzählung seitens der Auerbache, Franz Hoffmanne, Jeremias Gotthelfe ꝛc. ꝛc. derart durchgekostet, daß wir bei gegenwärtigem mehr und mehr bedrohlichem Drängen solcher Produkte gegen die Bühne endlich einmal das Recht der förmlichen Verwahrung dagegen haben sollten, gewisse Dingerchen als eine abermalige Periode an ernsterem Orte, im Schauspielhause, überstehen, so zu sagen: Alpenlieder und Ländler von der Zither auf die Orgel übertragen hören, — Gänseblümchen als Wandgemälde sehen zu müssen. Unsere Zeit, die philosophische Stufe, auf der wir uns hinsichtlich der Erkenntniß von dem Wesen und der Bedeutsamkeit der Bühne, als der Macht der mündlichen Presse — man haite uns diesen etwas paradoxen Ausdruck zu gute — befinden, heischt das eigentliche, wahre dramatische Element, und diejenige Zeit, in welcher das Idyll, wenn gleich in verschiedener äußerer Form auf den Brettern heimisch war, wollen wir auch ähnlich nicht wiederkehren sehen, denn der Begriff Zopf ist vielseitig, nicht nur chronographisch-materiell zu definiren, sondern überall in Kunst und Wissenschaft nachweisbar, wo in den Grundzügen oder auch der Ausführung Unwahres, Verkehrtes, Verschrobenes, auf falschen Boden Verpflanztes ꝛc. zu Tage tritt. — Gleichwie in der krassesten Romantik, mit der wir seit Achim von Arnim und Ludwig Tieck sogar in den ihr naturgemäßen Formen abgeschiossen haben, sehen wir im „Vreneli" einer einzigen, an sich schon lediglich iyrischen Figur, eben dem Vreneli zu Liebe alles Andere zur bloßen Staffage verwendet und Unwahrscheinlichkeiten auf Unwahrscheinlichkeiten zwei Akte hindurch sich häufen, sowie mit naiver Ungeniertheit den verailtesten Apparat, ja sogar eine ganze Scene aus der Biographie des seligen Schinderhannes herbeischieppen. Solche einzige Figuren sind es, welche, da ihre Darstellung nur sehr Weniges bedingt und deßhaib ganz vorzüglich zu gewissen Virtuosenleistungen sich eignet, trotz der Werthlosigkeit des Stückes, dieses oft gegen alles Erwarten auf dem deutschen Repertoir erhalten. In die Palme des Abends theilten sich Frl. Schneeberger (Vreneli) und Hr. Ditt (Uli Thalhan-

ser, der Bärenwirth). Hr. Müller eignete sich für die Figur des Hebel nicht, wodurch demselben jedoch kein Tadel ausgesprochen werden soll. Die Bemühungen der beiden Erstgenannten fanden gerechte Anerkennung durch zweimaligen Hervorruf; auch Hr. Goll erschien auf dem Proscenium, obgleich nur sehr wenige Rufe laut wurden. Am Schlusse des Stückes war, — wie nach atheistischer Lehre — Alles aus.

Den 16. November zum ersten Male: „Die Veilchen", Lustspiel in 1 Aufzuge von Eschenbach. An dieses Stückchen ist kein großer Maßstab zu legen, aber es hat Humor und erfüllt somit immerhin seinen Zweck, nämlich eine ungetheilte Heiterkeit in einem genügsamen Publikum zu erregen. Die Situationen sind lebendig behandelt, der Dialog angenehm und fließend, die Beschämung und Angst der jungen Frau, als ein Bouquetchen nach dem andern auf die Straße fliegt, und schließlich der Schreck, als der Herr Gemahl dem Hündchen pfeift, bieten Gelegenheit zu netten Nüancen und verfehlen ihre Wirkung nicht. Frl. Schäfer (Gräfin) und Hr. Michaelis (Graf) ernteten verdienten lebhaften Beifall durch Hervorruf. — Hierauf: „Der Geizige" von Molière. Hrn. Guttmann's Leistung in der Titelrolle ist eine sehr anerkennenswerthe; es gelingt demselben die mancherlei Widersprüche, welche der Dichter sich zu Schulden kommen ließ, durch verständiges Maßhalten möglichst wenig auffällig zu machen.

Am 17.: „Doktor Robin" und „Gisella" oder „Die Willis" großes phantastisches Ballet von Coralli und St. George, Musik von Adam; ausgeführt von dem Darmstädter Balletpersonale. — Hierauf: „Der Dorfbarbier".

Am 20. „Othello" von Shakespeare. Hr. Simon in der Titelrolle und Frl. Schäfer als Desdemona leisteten Ausgezeichnetes. Mit Hrn. Guttmann's Jago können wir uns im Ganzen nicht einverstanden erklären und hätten diesen Charakter etwas schärfer charakterisirt gewünscht; mit den gewöhnlichen Strichen für Intriganten und sonstige Ruchlose reicht man bei Zeichnung eines Jago nicht aus. Die Vorstellung hätte seitens des Publikums mehr Anerkennung verdient; doch wird mit Shakespeare, wenn wir von der einzelnen Scene absehen, bei demselben überhaupt wenig erzielt.

Den 21.: „Joseph und seine Brüder". Hrn. Lück, Anfänger, gebührt als Joseph, was den sanglichen Theil seiner Aufgabe betrifft, Lob; seine Stimme ist ausgebend und von angenehmem Klange. Daß die Partie des Benjamin in den Händen einer Choristin sich befand, können wir, da Fr. Wlczek disponibel war, nicht recht begreifen und die etwaige Maxime, bei Gelegenheit des Auftretens eines Anfängers auch gleich einen zweiten oder eine respektive zweite loszulassen, nicht wohl billigen.

Den 23.: „Die Fremde" von Fr. v. Weissenthurn; — eine fünf Akte währende Sentimentalitätsgeschichte, in welcher gleichsam nachgewiesen wird, daß alle Reichen und Vornehmen schlechte Subjekte sind und der Edelmuth eben nur in den niederen Volksschichten zu suchen und zu finden ist. — Aus dem einen ganzen, langen Abend dauernden Geheimniß kömmt endlich eine Gräfin zum Vorschein. Hiedurch die Lösung des Ganzen. Hr. Müller und Fr. Rode als Schuster und Schusterin, Frl. Schäfer als Gräfin, Hr. Simon als Graf und Hr. Michaelis als Husforenoffizier waren in jeder Hinsicht ausgezeichnet zu nennen.

Den 25.: „Die Favoritin" von Donizetti. Hr. Schlöffer (Fernando) und Fr. Michaelis-Rimbs in der Titelrolle waren gewohntermaßen des höchsten Lobes würdig und das Publikum lohnte beiden durch mehrmaligen Applaus und Hervorruf.

Den 27.: Statt des „Götz von Berlichingen", wegen Krankheit des Frl. Widmann: „Die Martinsgänse" und „Der Winkelschreiber" von Adolphi (neu einstudirt). Ersterer Piece ist mit Nennung des Titels schon Genüge gethan; in dem bekannten zweiten Stückchen leistete Hr. Mejo als Winkelschreiber sowie auch Hr. Beuer als Schreiber Adam und Hr. Pichler als Kanzleirath Vorzügliches.

Sonntag den 29.: „Lohengrin", worin unser ehemaliges Mitglied, Frl. Hebbe aus Stockholm in der Partie der Elsa als Gast auftrat. Etwas kleine, doch gut gebildete Stimme und hinsichtlich des Spieles Fortschritte merkbar. Hrn. Schlöffer's Lohengrin zählen wir unbedingt zu seinen hervorragendsten Leistungen und das Publikum verfehlt niemals, ihm seine wärmste Anerkennung zu Theil werden zu lassen.

Den 30.: Zum ersten Male wiederholt: „Preneli". — Hierauf: „Das Versprechen hinterm Herd". In dieser stets gerne gesehenen, gefunden Posse, hatten wir Gelegenheit, unsern ersten Baritон, Hrn. Stepan als Quantner, unsere erste Soubrette, Fr. Wlczek als Nandl, unsern Baß-Buffo, Hrn. Ditt als Loisl und Hrn. Mejo als Strizkow zu bewundern. — Am Dirigentenpult befand sich Hr. Hofkapellmeister Lachner.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

3. — 9. Dezember: „Uriel Acosta“. — „Gabriele“ und „Nur Mutter“. — „Das Fräulein von Belle-Isle“. — „Egmont“. — „Der verlorene Sohn“. — „Macbeth“. — „Soldatenliebchen“, L. in 4 A., zum Theil nach Lenz' „Soldaten“, von Bauernfeld, neu.

Wir haben es, laut Zettel, mit einem neuen Stücke, eigentlich aber mit deren zwei zu thun, wenigstens mit zwei so von einander verschiedenen Stückhälften, daß man sofort an zwei verschiedene Autoren denken muß, wobei wir nur hoffen, daß der alte, vergessene Autor Lenz die zweite Hälfte auf dem Gewissen hat.

Die erste, bessere Hälfte dieser unnatürlichen Zusammenkoppelung entwickelt sich ganz frisch, charaktervoll, originell. Es soll ein Zeitbild geben, ein Charakterlustspiel werden. Preußen zu Friedrich II. Zeit bildet den Hintergrund und die Charaktere, die sich vor unseren Augen zu entwickeln beginnen, spiegeln nebst ihrem eigenen Wesen auch die Zeitstimmung treffend ab. Die Soldatengruppe einerseits, mit ihrem Leichtsinn bei Frauen und ihrer Treue in der Standesehre, mit ihrer Bewunderung des „großen Königs“ und ihrem Skeptizismus in Religionssachen, darunter der lustige, leichtsinnige, verliebte v. Prittwitz, der stillere und weiche v. Pattow, der militärisch kräftige Rittmeister Eisenhardt, der köstliche Philosoph Pirzel. Auf der anderen Seite die Philister: der gutmüthige, aber etwas eitle, aufbrausende, doch schnell wieder besänftigte Hofgalanterlewaarenhändler Weſener, mit seinen zwei so verschieden gearteten Töchtern, der etwas barschen, etwas neidigen, nicht schönen und schon alternden Lotte, und der jüngeren, schönen, Allen gefallenden, Alle fesselnden Marie, einem verzogenen Herzblättchen, von deren Tugend und Frömmigkeit übrigens mehr gesprochen als erlebt wird; dazu die alte, taube Hausmagd, daneben der blöde leicht zu verwirrende Kaufmann Stolzius mit seiner kernfesten, geschäftskundigen Mutter. — Diese größtentheils originell gezeichneten Personen kommen nun durch die gleichzeitige Liebeswerbung des Baron Prittwitz und des Kaufmann Stolzius mit einander in einen Konflikt, dessen erste Pariegung sich recht lebendig und wirksam anläßt. Als Episode ist namentlich Pirzel, dem die Philosophie den Kopf verdreht hat, eine köstliche Erscheinung in ihrer fast rührenden und doch wieder komischen Mischung von scharfer Denkkraft, humoristischer Denkfucht und verzweifelnder Denkunfähigkeit. In der Hauptaktion fesselt uns namentlich das Zeit- und Familienbild im Hause Weſener's, und die lebenswahre Schilderung der Beziehungen zwischen ihm und seinen Töchtern und zwischen diesen beiden, so wie die Art, wie Marie, durch Härte einer- und durch Sorgloſigkeit andererseits, wie durch ihren eigenen halb naiven, halb träumerischen Charakter (wenigstens in Frl. Wolter's Auffassung) allmählich in das vor ihr liegende Liebesnetz sich verstrickt. — Bis dahin also geht das Stück seinen anregenden und natürlichen Gang, entwickeln sich die Charaktere lebenswahr und gefällig, erhebt sich die Anlage der Handlung hoch über die gewöhnliche Lustspielschablone.

Vom dritten Akte an wird das Stück mit einem unerwarteten Ruck auf eine andere Bahn gelenkt, leider zum entschiedensten Nachtheil der angebahnten Wirkung, ja zum vollständigen Ruin des Stückes.

Die Heldin hat einen Fehltritt begangen, der Liebhaber ist durch Verhältnisse gezwungen, sie zu verlassen, die versprochene Ehe ist in Frage gestellt. Alle verlieren nun den Kopf. Marie und Prittwitz verzweifeln, Pattow ist bestürzt, der alte Weſener weint und geberdet sich halb blödsinnig, Stolzius, durch Pirzel verwirrt, geht in einem eifersüchtigen Paroxysmus zum Militär, von Pirzel hört man, daß er in's Irrenhaus gebracht wurde. Mit aller Zeit- und Sittenschilderung, mit aller Charakteristik ist's vorbei, — die Frage ist nur mehr einzig die: ob Prittwitz das Mädchen, das er entehrt hat, das sich ihm ergeben hat, schließlich heirathen wird, — und diese Frage tritt nicht mehr unter ästhetischen Formen, sondern mit der ordinärsten Wirklichkeits-Forderung an uns heran, wie ein vulgärer Wechsel, der bezahlt werden soll, ohne daß weder die moralische noch die ästhetische Gerechtigkeit weiter etwas damit zu schaffen haben. Der Oberst Graf Königsmark wird vom König beauftragt, die Affaire zu schlichten, was denn auch geschieht, nachdem die verschiedenen Personen einander zwei Akte hindurch nachgelaufen, einander gesucht und nicht gefunden, wieder gesucht und endlich doch gefunden haben (siehe die ganz unglaublich ungeschickt herbeigeführte Scene im Walde). Der einzige hübsche Zug in diesen zwei Akten ist, daß die früher so harte und neidige, auch vielfach zurückgesetzte Schwester Lotte nach geschehenem Unglück dem Vater sowohl als der Schwester theilnehmend und sicher zur Seite steht. Dagegen verschwindet Pirzel plötzlich ganz vom Schauplatze seiner tragikomischen Wirksamkeit, Stolzius wird zu einem blödsinnigen Thoren verzerrt, und in der Hauptaktion verliert das Stück jeden Halt, jede Richtung, jeden Kern und jede Wirkung. Das Faktum selbst,

um das es sich handelt, — die Verführung eines Mädchens — ist, an und für sich hingestellt, etwas so Gewöhnliches, und zugleich so einschneidend Verletzendes, daß der Schriftsteller, der eine solche „Begebenheit", einen solchen „Fall" auf die Bühne bringt, wohl und ernstlich darauf bedacht sein muß, in der inneren Motivirung und in der künstlerischen Ausführung entsprechend starke Gegengewichte aufzustellen. Diese fehlen aber hier auf's vollständigste. Vom dritten Akte an, „nachdem geschehen, was geschehen", — folgt nur mehr Weinen und Jammern, wird nur mehr die „äußere Nöthigung" einer Heirath hervorgehoben. Von Charakter-Stimmungs- und Zeitschilderungen ist kaum mehr eine Spur, aus dem Charakter- und Zeitlustspiel ist plötzlich ein Rühr- und Jammerbild geworden, ungeschickt in der Mache, leer an künstlerischem Inhalt, — moralisch verletzend gerade durch den „glücklichen" (?) Ausgang der nachträglichen Rehabilitirung, ästhetisch unschön durch den Anblick eines Lebensvorganges von blos äußerer Möglichkeit, ohne innere Wahrheit und künstlerische Verklärung.

Warum das Stück „Soldatenliebchen" heißt, ist uns — übrigens eine Nebenfrage — nicht klar geworden. „Soldatenbraut" wäre zutreffender gewesen.

Das Publikum nahm selbst die beiden ersten Akte, trotz ihrer mannigfachen Vorzüge, ziemlich kühl auf; während der zwei anderen fiel die Stimmungstemperatur vollends auf den Gefrierpunkt.

Bei Beurtheilung der Darstellung muß jener Ungleichheit des Stückes billige Rechnung getragen werden. Frl. Wolter gab die Marie der ersten Hälfte mit nicht genug zu lobender Natürlichkeit im Wortausdruck und in den Geberden. Das Mienenspiel hätte können etwas lebhafter und mannigfaltiger sein. Mitunter hätte man wohl der ganzen Darstellung mehr Frische, mehr Heiterkeit gewünscht; doch mochte Frl. Wolter durch die Aussicht auf die folgenden weinerlichen Akte zu einer schon Anfangs gedämpfteren Darstellungsweise bewogen worden sein. In den zwei verunglückten Akten ist an Frl. Wolter's Spiel nichts Wesentliches hervorzuheben. Keine Darstellung der Welt hätte es vermocht, dieser Mache poetisches oder auch nur scenisches Leben zu verleihen.

Die letztere Bemerkung möge allen übrigen Mitwirkenden als einfacher Kondolenzausdruck gelten. Die HH. Förster (Oberst v. Königsmark) und Arnsburg (gräflicher Inspektor Heidevogel) sind am meisten zu beklagen, da sie erst vom dritten Akte an zu thun hatten. Unbedingtes Lob verdienen Hr. Meixner (Pirzel), Fr. Haizinger (Anneliese) und Fr. Hebbel (Stolzius' Mutter) für die charakteristische Ausführung ihrer Episoden. Aber auch Hr. La Roche (Wesener), Hr. Sonnenthal (Prittwitz) und Hr. Lewinsky (Stolzius) waren in den Hauptrollen erfolgreich bemüht, ihren Aufgaben charakter- und maßvoll gerecht zu werden. Frl. Grafenberg (Charlotte) war sehr tüchtig, Hr. Baumeister (Pattow) dagegen etwas kalt, die HH. Franz und Schöne in ihren Nebenrollen vervollständigten das im Ganzen sehr rasche Ensemble, dem auch eine passende dekorative Ausstattung beigegeben war.

Wiener Konzertbericht.

Laub'sches Quartett.

Am 3. Dezember Abends. Vierte Produktion. Programm: Quartett in A-moll von Schubert; Sonate in D-dur, op. 102 für Klavier und Violoncell von Beethoven (Klavier: Hr. Dachs); Quintett von Joseph Mayseder, 67. und letztes Werk (zweite Viola: Hr. Hilbert).

⁄. Das Ereigniß dieses Abends war die Vorführung des Mayseder'schen Schwanengesanges. Manche der Anwesenden hatten das hinterlassene Quintett im vorigen Winter in Privatkreisen von dem Komponisten selbst vortragen gehört; andere kannten es noch nicht; noch andere, aus der jüngeren Zuhörerschaft, hatten überhaupt gar nichts Mayseder'sches gehört; alle waren somit in gespannter, verschiedenartig erregter Stimmung. Diese Stimmung machte sich denn bei Anhörung des überaus einschmeichelnden und Jedem leicht zugänglichen Musikstückes in jubelnder Beistimmung Luft. Hätte der alte Meister der Aufführung noch beiwohnen können, er hätte, nach langer Zurückgezogenheit, einen schönen persönlichen Triumph gefeiert, — da er nun fehlte, galt der Beifall seinem Andenken und den trefflichen Interpreten seiner Gedanken.

Das in Rede stehende Werk gehört, unseres Erachtens, zu dem Besten, was Mayseder geschrieben. Sein Kompositionstalent war bekanntlich kein gediegenes, über Anwandlungen von Trivialitäten erhabenes. Leicht gefügt, in gefälligem Melodienfluß erglänzend, waren seine Sachen vorwiegend graziös, pikant, bisweilen freilich nur äußerlich glatt und hin und wieder zu gewissen Rhythmen hinneigend, die allzusehr an seine Thätigkeit als Ballet-Solospieler erinnerten. Sein letztes Werk nun läßt diese Mängel zurücktreten und bringt die Vor-

züge auf die Oberfläche. Die Komposition ist, ohne Prätension, ohne absichtliches Gelehrtthun, ernster gehalten, als man es von ihm gewohnt war Ein wehmüthiger Zug durchdringt namentlich den ersten Satz und bildet zu den brillanten Passagen der ersten Violine einen stimmungsvollen Gegensatz. Von schöner Wirkung, nebst dem Adagio, ist auch namentlich der Mittelsatz des Scherzos mit dem leisen Gesang der Viola und zweiten Violine, unter den Arabesken, welche die erste Violine ausführt. Trivialitäten sind uns nirgends aufgefallen, während die Sauberkeit der Form, die Gewandtheit in Anlage und Durchführung, vor allem aber der leichte melodische Fluß ihren gewinnenden Eindruck nicht verfehlten. Es ist doch ein eigen und glücklich Ding um die Gabe der musikalischen Erfindung und der allgemein eindringlichen Wirkung, — sie stempelt in einem Augenblick selbst den weniger tief Begabten zum beliebten Meister.

Das Mayseder'sche Quintett war trefflich einstudirt, und wurde von Hrn. Laub mit vieler Liebe, schönem Ausdruck und feuriger Bravour vorgetragen.

Auch die beiden vorhergehenden Nummern erhielten den ihnen gebührenden Antheil: das stimmungsvolle Schubert'sche A-moll-Quartett und die höchst eigenthümliche Beethoven'sche Sonate, welche von den HH. Dachs und Schlesinger im Ganzen, sogar in dem etwas abstrusen Finale, korrekt, von Letztgenanntem im Adagio mit sehr schönem Ausdruck gespielt wurde. Hr. Schlesinger hat überhaupt in letzter Zeit an Ton sehr gewonnen und seinen alten Fehler der tremolirenden Affektation fast ganz abgelegt.

Konzert des Hrn. Otto Bach.

Am 6. Dezember, Mittags, Redoutensaal. Programm: Symphonie, Chöre zu „Spartakus" von Séchelles, Ouvertüre und Zwischenakte zu den „Nibelungen" von Hebbel. Sämmtlich Kompositionen von O. Bach. Solisten: Frl. Doré, Hr. Hrabanek. Dirigent: der Komponist.

Der Eindruck, den wir von dieser Produktion empfangen haben, war kein erquicklicher, — das Urtheil, welches wir darüber fällen müssen, kann kein günstiges sein. Wir wissen den Einwand, daß nach einmaligem Hören eine Komposition von besonderer Tiefe und eigenthümlichen Formen nicht nach allen Seiten und ihrem ganzen Werthe nach zu erkennen sei, gebührend zu würdigen. Wir nehmen an, daß in den an uns vorüber gerauschten Tongewässern manche vielleicht eigenthümliche Gestaltung, manche vielleicht eine Perle bergende Muschel unserer Aufmerksamkeit entgangen sei. Allein das, was unserer Aufmerksamkeit nicht entging, das, was wir faktisch hörten, das, was materiell verständlich genug an unsere Gehörorgane apellirte, — das eben war nicht geeignet ein günstiges Urtheil hervorzurufen. So geistreich die „Absichten" sein mögen, die beim ersten Hören versteckt bleiben, so mannigfaltig die angewandten Mittel, denen man's nicht anmerkt, — Etwas, und zwar etwas irgendwie Bedeutendes, müßte doch auch dem ersten Hörer sofort sich offenbaren: vor Allem musikalische Gedanken, das Produkt der Erfindung, ferner überraschende Wendungen, gefällige oder kräftige Formen, — sei es auch etwas Unvollkommenes: Anläufe von schönen Gedanken, wenn sie selbst durch ungelenke Ausführung verdorben würden, oder gewandte Mache, welche den wenn auch geringen Inhalt doch zu verdecken oder herauszuputzen wüßte, — kurz nur irgend welche poetische Anwandlungen oder technische Vorzüge, welche beim ersten Hören den Wunsch, tiefer einzudringen, wecken, welche die Aufmerksamkeit fesseln, den Verstand beschäftigen, das Gemüth bewegen, dem musikalischen Sinn wenigstens eine Anweisung auf künftige Befriedigung darbieten. Das, dünkt uns, haben wir ein Recht, sofort beim ersten Hören einer ganzen Reihe neuer Kompositionen zu verlangen. Das aber, also nahezu Alles, was zu verlangen war, haben wir in dem vorliegenden Falle vermißt.

Hr. Bach, der sich vor mehreren Jahren schon mit einigen Kammerkompositionen nicht übel introduzirt hatte, führte uns diesmal vorerst eine Symphonie vor, eine große, lange, lärmende Symphonie. Nun können wir, wie gesagt, den allenfalls darin versteckten Absichten vielleicht nicht sofort auf die Spur gekommen sein; was wir jedoch davon vernommen, lockt uns durchaus nicht zu weiterem Eindringen. Mit ungeheuerem Aufwand an orchestralen Mitteln und großen Prätensionen auf großartige Wirkungen, dreht sich der Komponist in sichtlich engem Kreise, — denn erstens ist seine Erfindungskraft eine gar geringe, zweitens bringt er es auch in der ihm geläufigeren Handhabung der Form weder zu originellen, wenn selbst barocken, noch zu reinen, künstlerischen, sondern höchstens zu entlehnten Wirkungen. Eine gewisse Kenntniß modulatorischer Klangwirkungen und dessen, was man musikalische Kavalleriechargen nennen könnte, scheint er sich erworben zu haben. Wir wollen es ihm als einer Art von Anfänger nicht hoch anrechnen, daß er viele seiner

effektvoll gemeinten Crescendo-Versuche gleich mit fortissimo beginnt und demgemäß die gewollte Steigerung nicht erzielt. Da wäre noch zu rathen; daher auch noch zu helfen. Bedenklicher schon für des Komponisten Geschmack scheint uns dessen Hinneigung zu rohem Lärmen, zum Lärmen an sich, von welchem er in fast jeder Nummer, in fast jedem Satze Proben gibt. Noch bedenklicher für des Komponisten Selbständigkeit scheint uns ferner seine Hinneigung zur Richard Wagner'schen Ausdrucksweise, die sich in sehr auffallenden Mahnungen an den „Tannhäuser-Pilgerchor" (Adagio der Symphonie) und an die „Lohengrin"'schen Ensembles (Chöre zu „Spartacus" und Zwischenakt zu den „Nibelungen") ausspricht. Der Mittelsatz des Scherzos der Symphonie, und Einzelnes in der Zwischenaktmusik zu den „Nibelungen" weisen allein einige originelle Wendungen auf, und die Ouvertüre ist in ihrer äußeren Struktur von einer, freilich nur im Vergleich zur Symphonie, angenehm berührenden Knappheit und von einer gewissen frischen Energie. Allein der musikalische Gedankeninhalt ist durchweg ein überaus karger, dem Komponisten fällt nichts ein, was musikalisch von Bedeutung und originell wäre, — und das ist das Hauptkriterium zur Beurtheilung jeglicher Kunstschöpfung. In den Details der Ausführung, in der Verwendung der Instrumente, im technischen Ausbau, in Modulation und Harmonie mag noch Manches verborgen sein, was wir nicht zu entdecken vermochten. Die Hauptsache aber, die melodische Erfindung, blüht nicht im Verborgenen, wo sie überhaupt erblüht, und wo sie vermißt wird, da tritt auch die Nachsicht, die man sonst einem strebsamen Künstler gegenüber bewahren möchte, in den Hintergrund.

Inwiefern die Ausführung der Orchestersachen den Intentionen des Komponisten entsprach, läßt sich bei neuen Werken nicht so leicht erkennen. Uns schien die Ausführung (vom Operntheater-Orchester) größtentheils präcis, desgleichen die der Chöre. Das Solo im „Schwur der Germanen" („Spartacus") wurde von Hrn. Hrabanek mit kräftiger und wohlklingender Stimme heruntergedonnert. Dagegen glänzte die Solistin, welche anstatt des Frl. Destinn erschien, hauptsächlich durch ihren übergroßen Eifer und ihre übertriebene Mimik, welche die Tonemittirung wesentlich beeinträchtigte. — Hr. Otto Bach dirigirte selbst mit ebenfalls übergroßem Aufwand an Körperbewegungen und kann sich rühmen, nach jeder Nummer von freundlichen Händen einen wohlwollenden Applaus geerntet zu haben.

Quartett Hellmesberger.

Am 6. Dezember, Nachmittags. Dritte Produktion. Programm: Quartett in F-dur von Schumann. Sonate von Ph. E. Bach. (Klavier: Hr. Brahms.) Quartett op. 135 von Beethoven.

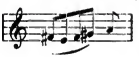
(!!) — Eine wahre Erquickung war es fürwahr, nach dem Bach'schen (wir meinen „Otto" Bach'schen) Instrumentalchaos *) am Morgen desselben Tages einmal wieder echt Klassisches zu hören. Was nennen wir klassisch? Zumeist doch das, was die der betreffenden Kunst entsprechende Idee in einer Form darbringt, welche, ohne sich überwiegend als solche auf- oder vorzudrängen, wohlgegliedert, proportionirt, symmetrisch, mit einem Wort — und das gilt ohne Unterschied von allen Künsten — architektonisch erscheint. Fehlte den Otto Bach'schen Manifestationen eben diese Architektonik, dies Organische, dies Ebenmaß, ja das Maß überhaupt, nicht nur formell, sondern auch ästhetisch: um desto mehr fanden wir es wieder zunächst in Schumann's F-dur-Quartett, obwohl gerade dieses das vielleicht am wenigsten bedeutende unter den drei uns überlieferten sein dürfte. Wie leicht, wie durchsichtig, wie fein, wie echt quartettistisch der ganze erste Satz. Wenn wir vom Thema, einem fast Mendelssohn sein-könnenden, absehen, gemahnt er uns nicht fast an den Styl des Altvaters deutscher Quartettmusik, an Josef Haydn? Und das ist Schumann, der von Vielen als barock, als unverständlich verschrieene! Schon mystischer und modernerer Dichtung zuständiger sind die Variationen, eine Perle, mit ihrem taktisch synkopischen Thema, das sich in dem überaus zarten „Più lento, pp" zur feinsten synkopischen Rhythmik gestaltet, und in der Coda zur zweiten Variation umlenkend wahrhaft poetisch abschließt. Zu schweigen von den beiden letzten Sätzen, welche, echt Schumannisch, besonders wieder durch geistreiche Rhythmik, eine Errungenschaft der Neuzeit, anziehen. Zu schweigen ferner von der bis jetzt ungedruckten Philipp Emanuel'schen Sonate für Klavier und Violine, so wie von dem öfter schon gehörten letzten Beethoven (op. 135: „Muß es sein?") als Kompositionen zweier Meister, die nachgerade Gottlob! schon fest bei uns stehen, schon — mindestens der Letztere — so in Fleisch und Blut gedrungen sind, daß es keines weitern Wortes bedarf zu ihrer Verherrlichung.

*) Wir würden bei näherer Beleuchtung dieses Wort zu vertreten nicht anstehen.

Gedenken wir vielmehr der Interpreten. Scheint es uns gar manchmal, und besonders bei der Wiedergabe dieses oder jenes großen Beethoven, als ob die Spieler sich vor einem gewissen Schwunge, Feuer, einem Herausgehen „aus sich“ und „aus der Sphäre des Salons“ fürchteten, so athmet dafür das Hellmesbergersche Spiel und das seiner Mitgeiger einen Grad von musikalischer Rundheit, Zartheit, dabei Keuschheit, die um so wohlthuender wirken, je weniger wir noch dies Epitheton (wir meinen besonders das letzte) auf das Musiktreiben Wien's im Großen und Ganzen anwenden können. Ist uns doch, als ob die letztere Eigenschaft bei genanntem Künstler in diesem Jahre zugenommen habe, was wir durchaus als einen Fortschritt bekunden müssen — einen Fortschritt, der immer mehr an Breite in unserer Hauptstadt gewinnen wird, seit wir in Brahms einen neuen Dirigenten haben auftauchen sehen, welcher — und das ist die Hauptbedeutung obigen Wortes — ohne Seitenblicke auf den momentanen Beifall der jeweilig Horchenden nur der Sache selbst gedenkt und der ihr homogensten Wiedergabe. So erobert man sich langsam aber desto sicherer und — künstlerischer sein Terrain.

Wir sind auf Brahms gekommen und haben gerade seiner hier als Spieler (Ph. Em. Bach's) zu erwähnen. Verhält sich's mit dem Dirigenten so, wie wir's eben andeuteten; soll er nicht sichtbar uns und fühlbar sein als einzelne Persönlichkeit, sondern nur als Seele und Mittelpunkt des ganzen Truppenkörpers, so verhält sich's mit dem Spieler ganz anders. Und wenn da eben Brahms ein wenig mehr herausträte aus sich selbst, und gerade als individuelle Persönlichkeit sich uns heranstrahmte durch sein Spiel, statt sich ganz in das Geschaffene zu versenken und dem Publikum allzubescheiden als bloßes Organ des Komponisten (auch wenn er selbst zugleich der letztere ist) sich hinzustellen: er würde mehr wirken. Was will denn der Spieler und gerade der echte am meisten, indem er spielt, wenn nicht: wirken? Kann er verlangen, daß das Publikum zu ihm komme und zu seinen oder Bach's Intentionen, wenn er sich nicht die Mühe nimmt, zu ihm sich zu neigen und jene Intentionen so drastisch als möglich demselben zu versinnbildlichen? Es ist und bleibt ein wahres Wort: „Abtrotzen läßt das Publikum sich nichts, abschmeicheln desto mehr!“ Prägnante Rhythmen etwas prägnanter, rein Melodiöses etwas mehr als bloße Melodie herausgefungen, Kantiges ein wenig kantiger, Keckes kecker, Humoristisches noch humoristischer; die Kunst verliert dabei nichts, wenn ein maßvoller Künstler ihr Dolmetsch ist, desto mehr gewinnt das Publikum, der Künstler selbst, und — die betreffende Komposition.

Als zum Besten der heutigen Aufführung gehörig erwähnen wir vor Allem des innig-zarten Pianissimo in der gedachten Mittelvariation von Schumann, und des Vivace im Beethoven-Quartett, besonders der Rückkehr der über der fünfzigtaktigen orgelpunktischen Figur



aufgebauten Melodie (decrescendo) in's Trio-Thema.

Philharmonische Konzerte.

Am 8. Dezember, Mittags. Drittes Konzert. Programm: Ouverture zum „Beherrscher der Geister“ von Weber, Arie aus Mendelssohn's „Elias“ (Hr. Schmid), „Symphonie concertante“ für Violine und Viola von Mozart (HH. Laub und Hellmesberger), Symphonie „Ozean“ von Rubinstein. Dirigent: Hr. Dessoff.

A. S. — Besonderes Interesse erweckte diesmal das in den Musikvereinskonzerten schon mehrmals zur Aufführung gebrachte Mozart'sche Werk, wegen Besetzung der beiden Solostimmen die Neugierde des Publikums, indem Hr. Laub den Violin-, Hr. Hellmesberger den Violapart ausführte. Aufmerksamkeit erweckte auch das den hiesigen musikalischen Kreisen noch nicht bekannte größere Werk Rubinsteins, über welches von jenen Orten, wo es bisher zur Aufführung kam, verschiedene, mitunter nicht günstige Urtheile zu uns gelangt waren.

In Bezug auf Mozart's „Symphonie concertante“ ward dem Publikum durch den Wetteifer, der die beiden Künstler gegenseitig anspornte das Möglichste zu leisten, ein Hochgenuß zu Theil, wie ihn eben nur der günstige Zufall herbeiführt. Bravour, Weichheit und Fülle des Tones, Eleganz mit Empfindung gepaart, vor allem aber im Zusammenspiel ein festes, inniges Aneinanderschmiegen charakterisirte die vollendeten Kunstleistungen beider Virtuosen, welche von einem nimmer enden wollenden Beifall des Publikums gefolgt waren.

Eine nicht erwartete kühle Aufnahme dagegen wurde der Novität von Rubinstein zu Theil. Schon der erste Satz sprach nicht so allgemein an, als man von einem neuen großen Werke des beliebten Komponisten hätte erwarten sollen. Im zweiten Satze, der sehr in's Breite gesponnen, verminderte sich die Theilnahme zusehends, und wenn sie sich auch im Scherzo

wieder zu heben schien, so nahm sie beim Finale so sehr ab, daß sich nach dem Schlusse kaum ein paar freundliche Hände regten. Wer möchte das höchst bedeutende Talent Rubinstein's nach Anhören des größeren Theiles seiner Werke nicht freudig anerkennen? Allein bei aller Verehrung für seinen Genius können wir doch nicht umhin, diese Symphonie für eine minder inspirirte Komposition zu erklären. Wie der weite Ozean imponirend auf uns einwirkt, zuletzt aber das Einerlei einer selbst erhabenen Empfindung unser Interesse endlich abschwächt; ebenso ermüdet zuletzt auch das Ohr, wenn die Musik stets nur auf Intervret äußerer Eindrücke das Herz nicht anzuregen versucht!

Die Ausführung aller vorgetragenen Tonstücke von Seite des Orchesters war eine präeise und befeuerte. Hr. Schmid machte im Vortrag der Arie seine imposanten Stimmittel geltend.

Korrespondenz-Nachrichten.

K. W. **Brünn.** (Opernrepertoir und Debüt. Hr. Lewinsky. Musikverein.) Die letzten Opernaufführungen bildeten eben so viele Experimente mit dem neuengagirten Tenor Hrn. Geras, welcher den verstorbenen Piccaneser ersetzen soll. Bei gerechter Würdigung des Umstandes, daß in der Mitte der wahren Theatersaison jeder tüchtige Sänger bereits seinen Platz gefunden hat, kann von der Theaterunternehmung das Engagement einer besondern Opernkraft gefordert werden. Die Stimme des Hrn. Geras ist leider permanent umstort, so daß jeder Zuhörer, der sich an das Organ des Sängers noch nicht gewöhnt hat, glauben muß, er sei von einer Heiserkeit befallen. Die Gesangsweise, von falschen Manieren frei, zeigt richtiges Verständniß. Eine seiner besten Leistungen ist der Eleazor. Außer Frl. Borck, welche die Recha in einzelnen Stellen wenigstens sicher singt, der aber zum dramatischen Erfolge die Kraft der Stimme fehlt, sind die übrigen Leistungen nicht der Erwähnung werth. Die äußerst schleuderhafte und ungeschickte Szenirung bringt das Publikum bei den erschütternden Szenen stets zum Lachen. So ist, um nur Eines anzuführen, im letzten Akte in der Mitte der Bühne ein Kessel aufgestellt, der eben so gut bei dem Zigeunerloger im „Troubodour" zu verwenden wäre, unter diesem flimmern zwei Stückchen feurig gemaltes Holz, und an diese — „furchtbar lodernden Flammen" lehnt sich ganz gemüthlich der Chor an. — Wagner's „Tannhäuser" fiel in der neuen Besetzung total durch. Wenn der Maestro, der stets vom idealen Publikum und idealen Orchester schwärmt, und welchen man früher zur Anhörung seines Werkes nach Brünn eingeladen hat, seinen „Tannhäuser" in der Wirklichkeit zu gehört hätte, ob er wohl unserem Theaterdirektor auch ein Anerkennungsschreiben voliren würde? — Der Versuch mit der Aufführung von Lortzing's „Waffenschmied" gelang erst bei der Wiederholung. Recht munter und frisch gab Frl. Perechon die geschwätzige Irmentraud, Frl. Borck sang die Arien der Marie gefühlvoll, und da auch die HH. Leidl und Pagelt recht wirksam spielten, so wurde die Vorstellung beifällig aufgenommen. — Im Schauspiele machte die Aufführung von Schiller's „Räuber" mit unserem ehemaligen Bühneumitgliede und jetzigen Hofschauspieler Hrn. Lewinsky als Franz Sensation. Ausverkauftes Haus, geräumtes Orchester, Beifallsalven begleiteten dieses einmalige Gastspiel. Der einheimischen Mitglieder HH. Herzfeld und Gutenthal ist mit Anerkennung zu gedenken. — Bei der am 21. November stattgehabten ersten Generalversammlung des Brünner Musikvereins, auf welche ich nach Würdigung des Rechenschaftsberichtes zurückkomme, wurde Ritter Chumetzky zum Direktor, Dr. Sturm zum Direktionsmitgliede und die Geschwister Neruda zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Δ **Frankfurt a. M.** (Stond der hiesigen Bühne. Schauspiel-Novitäten.) Unser Theater ist jetzt besonders auf das Schauspiel und Lustspiel angewiesen. Weder für die Oper, noch für die Tragödie besitzen wir hervorragende Kräfte. Das bürgerliche Schauspiel dagegen und mehr noch das Lustspiel erfreuen sich eines recht obgerundeten und ineinander greifenden Zusammenspiels. Die begonnene Wintersaison brachte uns mehrere Novitäten in der genannten Richtung; zunächst das Schauspiel „Sommelwuth" von Roderich Benedix. Dasselbe gehört entschieden zu den schwächeren Arbeiten des fruchtbaren Verfassers. Abgesehen davon, daß die auftretenden Personen theilweise (wie die äußerlich strenge und innerlich weiche Fabrikantin, der etwas unbeholfene aber geistig und gemüthlich hochstehende Professor, das „edle Mädchen" Hedwig ꝛc.) gar zu obgedroschen und schablonenhaft gehalten, theilweise aber auch trivial und übertrieben gezeichnet sind (wie die aus der Pension entlassene Eugenie) kann man für den Helden des Stückes, der aus Bilderliebhaberei das Glück seiner Tochter opfert, ja beinahe zum Dieb wird, kein menschliches Interesse fühlen. Dabei laufen die Monologe dieses halben Narren unvermittelt neben der übrigen Handlung, einer ganz ordinären Liebesgeschichte, her. Die Gespräche sind äußerst platt und inhaltlos. Die Aufnahme des Stückes war seinem Werthe entsprechend. Gespielt wurde, mit Ausnahme der Fr. Lauber, welche für ihre Rolle („Die Fabrikantin") den passenden Ton traf, nicht sehr richtig. Herr Degen (Maler) war viel zu pathetisch, zu hochtragisch, Hr. Vollmer (Professor) zu niedrig komisch, Frl. Meyer (Pensionärin) noch unbedeutender, als ihre unbedeutende Rolle und Frl. Berl zu schmelzend und in Edelsinn zerfließend. — „Eine kranke Familie" von Moser und Droft ist eine neue Auffassung des „Malade imaginaire", die den olten Stoff mitunter pikanter, als in der früheren Lesart gemacht, mitunter aber auch verwässert hat. Die Aufführung durch die HH. Moritz, Vollmer, Stotz, und die Damen Lauber, Meyer, Röhrig und Bartelmann war eine vollkommen dem Zweck entsprechende. — Die letzte Novität war: „Die deutschen Komödianten" von Mosenthal. Daß dies Drama beim großen Publikum keinen durchgreifenden Erfolg gehabt, gibt gewiß keinen Maßstab für seinen Werth, um so weniger, als der Kon-

stikl, der großentheils zum Träger der Handlung gemacht wird, der Masse der Zuschauer zu ferne liegt. Wer dieses Stück, trotz der ihm nachgewiesenen Mängel und Schwächen, in Bausch und Bogen verwerfen wollte, der fordere die deutschen Dichter doch lieber gleich auf, das Komödienschreiben ganz aufzugeben; denn dasselbe enthält so große Vorzüge, daß darüber die kleineren Fehler beim Abwägen minder in die Wagschale fallen; vor Allem besitzt es eine dramatisch bewegte Handlung, schöne Wärme in der Darstellung, durchweg stimmungsreiche Charaktere, einen idealen Schwung der Sprache, dem wir selbst kleinere Ausartungen nachsehen dürfen. Die „deutschen Komödianten" sind bei ihrem Rundgang über die deutschen Bühnen schon so oft und namentlich in Wien eingehend besprochen worden, daß wir es bei dieser allgemeinen Bemerkung bewenden lassen können. Die Hauptrollen waren in sehr tüchtigen Händen und das Zusammenspiel ein recht erfreuliches. Hr Schneider spielte den Ludovici mit hinreißendem Schwung und edlem Feuer, ebenso Frl. Wolff die Couradine. Nur muß sich diese unbestreitbar sehr begabte junge Schauspielerin vor Ueberstürzung in der Deklamation hüten und ihr schönes Organ besser verwenden lernen. Obgleich Hr. Zademack seinen Prehauser sehr diskret hielt und sich nirgends vordrängte, fühlte man doch mit dieser Gestalt die wärmste Sympathie. Fr. Lauber zeichnete mit kräftigen Zügen die resolute, verstandesscharfe Neuberin und Hr. Sloß machte aus dem Wirthe eine sehr ergötzliche Gestalt, ohne in seinen gewöhnlichen Fehler des Urbertreibens zu verfallen

hr. **Mainz.** (Personal-Mangel. Gäste. Repertoir.) Trotz dem, daß unsere Bühne seit neuerer Zeit unter der Direktion der Darmstädter Hofbühne steht und dieser Umstand uns zu gerechten Erwartungen stimmte, scheinen wir weder in Oper noch Schauspiel auf einen grünen Zweig zu gelangen. — Noch immer mangelt uns ein Heldentenor und eine Soubrette. Als Raoul producierte sich in den „Hugenotten" ein Hr. Lorrain, machte jedoch vollständig Fiasko. — Um dem Mangel in der Oper einigermaßen abzuhelfen, soll in den nächsten Tagen Fr. Braunhofer-Masius, welche in Karlsruhe sehr gefiel, ein mehrmonatliches Gastspiel antreten. — Im „Troubadour" gastirte Hr. Carrion als Manrico und gefiel. — Im klassischen Schauspiel ward uns in einem langen Zeitraume nur „Wallensteins Lager" geboten. Görner's „Geadelter Kaufmann" hatte Erfolg. Hr. Ellmenreich (Rohrbeck) ließ sowohl in Spiel als Aussprache zu wünschen übrig; lobenswerth waren: Frl. Quint Hr. Echten, Fr. Müller, sowie Frl. L'Arronge. Des nämlichen Autor's Posse: „Meines Onkels Schlafrock" dagegen rief ein lebhaftes Zischen und Pfeifen hervor. Als dritte Novität haben wir „Graf Waldemar" von Gustav Freytag anzuführen; die Titelrolle befand sich in den Händen des Hrn. Barnay; die ziemlich schwierige Aufgabe schien uns von demselben jedoch nicht vollständig bewältigt zu werden; von den übrigen Mitspielenden möchten wir nur Frl. Littelbach (Fürstin Adaschkin) und Hrn. Anthony (Kammerdiener) eines Lobes für würdig halten.

⁂ **Prag.** (Richard Wagner's Konzerte.) Die zwei großen Tonschlachten, die uns Richard Wagner am 5. und 8. November d. J. lieferte, fielen für denselben, dem äußeren Anscheine nach, sehr günstig aus. Noch auf der Wahlstatt erhielt Wagner jedesmal durch den Orchesterdirektor Hrn. Mildner einen Lorbeerkranz und einige Damen des Cercles entäußerten sich beim zweiten Konzerte sogar der Bouquets, um ihrer Bewunderung für den „großen Reformator" mit Eclat Ausdruck zu verleihen. Trotzdem glaube ich aber nicht, daß R. Wagner mit der wirderholten Vorführung seiner neuesten Opernfragmente hierorts in Wirklichkeit mehr Boden gewonnen hat, als ihm sein „Tannhäuser" und „Lohengrin" schon errungen. — Machte sich schon beim ersten Konzerte trotz des zahlreichen Besuches und des, besonders anfangs lebhaften Beifalls im Ganzen genommen doch eine gewisse kühle Stimmung bemerkbar, so war beim zweiten schon der Besuch ein, grlinde gesagt, mäßiger, und der Totalbeifall ein dem entsprechender, obgleich es auch diesmal einige Fanatiker der Galerien verstanden, in geeigneten Momenten ein solches Beifallsgetöse hervorzubringen, daß alle Welt so zu sagen moralisch zu der Annahme gezwungen wurde, als hätten hinter besagten Tumultuanten noch ganze Phalangen etatsmäßiger Verehrer der zukünftigen Musik Posto gefaßt. Dem war aber nicht so. — Die Programmnummern anlangend, so waren sie bei beiden Konzerten nahezu dieselben, und bestanden, wie schon erwähnt, aus Fragmenten, die den Zukunftsopern „Meistersinger", „Tristan und Isolde" und dem Nibelungencyklus entnommen waren. Bei der ersten Aufführung erschien auch noch das Vorspiel zu „Lohengrin", dessen Platz beim zweiten Konzerl die „Tannhäuser"-Ouvertüre einnahm. Ueber den musikalischen Werth der vorgeführten Pieeen läßt sich, bei dem Umstande, als sie herausgerissen aus ihrem organischen Zusammenhange, im Konzertsaal überdieß des gerade für sie unumgänglich nothwendigen Bodens der Bühne ermangeln, nur schwer ein unparteiisches Urtheil fällen. Dessenungeachtet glaube ich kein Unrecht zu begehen, wenn ich das Vorspiel (Liebestod) und den Schlußsatz (Verklärung) aus „Tristan und Isolde" in Folge der übermäßig angewandten Vorhälte als ganz besonders peinlich bezeichne. — Ueberraschend originell ist hingegen das „Schusterlied des Hans Sachs" (gesungen von Hrn. Rokitansky) wo denn auch der bekannte Reim:

„und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuhmacher und Poet dazu"

seine musikalische Verwendung findet. Erdrückend ist hiebei nur die wuchtige Instrumentation, die in gar keinem Verhältniß zu dem klar humoristischen Texte steht. Die „Schmiedelieder Siegfried's" (gesungen von Hrn. Bachmann) gleichwie „Wotans Abschied und Feuerzauber" (gesungen von Hrn. Krön) schienen uns in der Konzeption keineswegs besonders hervorragend, obschon man darin die, durch die raffinirteste Instrumentation erzielte, Tonmalerei als eine sehr gelungene bezeichnen muß. „Pogners Anrede", „Sigmunds Liebesgesang" (vorgetragen von Hrn. Bernard) und der Ritt der Walküren", sind Kompositionen, die Wagner zu Anfang dieses Jahres auch bei Ihnen zur Aufführung brachte, und enthebt mich die damalige, von den „Recensionen" gebrachte, Besprechung derselben vollkommen von einem neuerlichen Referate. Es erübrigt mir sonach nur noch die Bemerkung, daß die Vorführung aller dieser Nummern in beiden Konzerten sowohl seitens der

Sänger als auch rücksichtlich des durch die Schüler des Konservatoriums verstärkten Orchesters eine ganz vorzügliche war und verdient das Dirigenten-Talent Wagner's sowie sein staunenswerthes musikalisches Gedächtniß gewiß unsere vollste Bewunderung.

Kleine Chronik.

h. **Karlsruhe.** Frl. Hebbe, vom großherzoglichen Hoftheater in Mannheim, eröffnete ein Gastspiel. — Als Novitäten stehen in Aussicht: eine Oper von Meyerbeer, biblischer Stoff („Judith"), noch in Arbeit; von Karl Kösting, dem Autor des „Kalumbus", ein Drama, in welchem Shakespeare die Hauptfigur sein wird.

Direktor Wallner in Berlin hat den beliebten Komiker seines Theaters, Helmerding, auf Lebenszeit kontraktlich an seine Bühne gefesselt. Der Vertrag sichert Hrn. Helmerding für den Fall der Dienstunfähigkeit eine, wie es heißt, bedeutende Pension, und falls Hr. Wallner sein Theater verkaufen oder verpachten, so übergehen seine Verpflichtungen auf seinen Nachfolger.

„Die Franzosen in China", Schauspiel von Wichmann, kam vor Kurzem im Meyfel'schen Theater zur Aufführung, fand aber wenig Anklang, theils aus Gründen, die im Stücke selbst liegen, theils wegen unzureichender Darstellung.

In Dresden steht die Aufführung von Shakespeare's „Sturm", von Raimund's „Alpenkönig und Menschenfeind" und von „Kahlhaas" in Aussicht. Im „Alpenkönig" will Hr. Dawison den Rappelkopf geben.

Anton Rubinstein arbeitet an einer neuen russischen Oper: „Die Pleskawerin".

Eine neue Oper von Balfe wurde in London am 21. November zum ersten Male aufgeführt und errang entschiedenen Erfolg. Sie führt den Titel: „Bianca von Nevers", das Libretta ist aus der Feder John Braugham's und wird als ganz entsprechend bezeichnet. — Am 20. November wurde von der sacred harmonic Society in London das Oratorium „Eli" von Costa aufgeführt. Es ist für das Musikfest zu Birmingham 1855 komponirt und wurde im darauffolgenden Jahre auch in London gegeben.

Musikalische Memoiren. „Denkwürdigkeiten der kurfürstlichen und königlichen Hofmusik in Dresden im 18. und 19. Jahrhundert, nach geheimen Papieren und Mittheilungen", heißt ein von Heinrich Mannstein nach Papieren des Dresdener Archivs herausgegebenes Werk.

Darmstadt. Das Gastspiel des Frl. Artôt machte volle Häuser. — Die Leistungen von Frl. Schneider in der Tragödie, sowie der Damen Stöger und Molnar in der Oper, durch welch' letztere Gluck und Cherubini, seit lange vom dortigen Repertoir verschwunden, dem Publikum wieder einmal vorgeführt werden können, erhalten sich den ungetheilten Beifall des kunstverständigen Publikums.

Lokales.

G. **In der Josefstadt** wird seit Dienstag ein neues Volksstück von Fr. Megerle: „Nach achtzehn Jahren" gegeben. Bereits die zweite Vorstellung, der wir beiwohnten, war nur schwach besucht, wofür der Grund unschwer zu finden ist. Die dem dortigen Publikum zum Bedürfniß gewordenen Beigaben: Gesang und Tanz, fehlen gänzlich, und für die gewohnten Berg'schen Witzraketen wird der Zuschauer durch eine einzige komische Scene entschädigt, die eben genügt, um auch dem Anspruchlosesten die Lust nach Komik auf immer zu vertreiben. Die Handlung, offenbar nach einem, wahrscheinlich englischen, Roman, ist geschickt angelegt und gegliedert. Die unvermeidlichen Erzählungen des zu wissen Nothwendigen werden passend im Vorübergehen abgethan; aber der in solchen Sachen und für die fragliche Bühne übliche Freskostyl bringt es mit sich, daß man eine feinere Nuancirung und Charakterisirung gänzlich vermißt und das Ganze den Eindruck des Zimmermalerhaften macht, wozu noch kommt, daß der Zuschauer merkt, es werde der Lösung des Knotens nur deßhalb mehrere Male aus dem Wege gegangen, weil die obligaten zwei Stunden noch nicht um sind. — Bezüglich der Darstellung möchten wir die des Vorspiels den gelungensten Theil des Abends nennen. Fr. Hoffmann und Hr. Leuchert nüancirten darin beide mit gleicher Lebendigkeit, ersterer dazu mit vieler Feinheit. Sanftige Vertreter von Hauptrollen waren noch die Damen Boy, Brand, Julius und Hr. Neumann, bei welchen sämmtlich ihr Fleiß anzuerkennen ist.

Im Burgtheater eröffnet am 12. d. M. der Schauspieler vom deutschen Theater zu Pest Hr. Scherenberg als Paul in dem Lustspiele „Der Majoratserbe" ein auf Engagement abzielendes Gastspiel. Seine zweite Rolle wird Saalfeld in Freytag's „Valentine", die dritte Ramea sein.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat gestern am 11. Dezember ihre jährliche Generalversammlung abgehalten. Die Verhandlungsgegenstände waren: Bericht der Direktion, Wahl dreier Rechnungszensoren und Wahl von vier Direktionsmitgliedern.

Der kaufmännische Gesangverein veranstaltet am 17. d. M. seine erste diesjährige Liedertafel zum Besten des Schubert-Monument-Fondes beim „Sperl", wobei außer Schubert'schen Kompositionen Chöre von Abt, Fischer, Gotthard, Otto und Mendelssohn zur Aufführung gelangen. In Anbetracht des edlen Zweckes haben mehrere Künstler ihre Mitwirkung zugesagt.

Briefkasten. 5 — 11. Dezember: L. v. S.: In nächster Nummer. — A. S. und e...k hier, K. W. in Frankfurt, Z. in Prag: Benützt. — H. K. in Mannheim: Theilweise bereits benützt. Notizen werden uns willkommen sein. — Kaufmännischer Gesangverein hier: In dieser Nr. — R. K. in Königsberg: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 51. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 19. Dezember 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 5 und 10 fl. — Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen

Inhalt: Josef Mayseder. (Biographische Skizze). — Shakespeare's „Coriolan". (Schluß). — Berliner Theater-Eindrücke. — Wiener Theaterbericht: Carltheater (Novitäten). — Wiener Konzertbericht (Männergesangverein, Quartett-Produktionen, Frl. Floriani). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales.

Josef Mayseder.

Biographische Skizze von **Leopold v. Sonnleithner.***)

Einer der Letzten jener Kunst-Veteranen, welche in Wien die erste Hälfte unseres Jahrhunderts durch ihre musikalischen Leistungen zierten, zur Liebling mehrerer Generationen, ist am 21. November d. J. im hohen Alter von 74 Jahren, nach kurzer Krankheit aus dem Leben geschieden. Sein Name gehört der Kunstgeschichte unserer Kaiserstadt an und wird auch im Andenken seiner zahlreichen Verehrer und Freunde nicht verlöschen. Möge es einem der Letzteren vergönnt sein, die Hauptzüge seines einfachen Lebenslaufes nach verläßlichen Quellen in den nachfolgenden Zeilen darzustellen.

Josef Mayseder wurde am 26. Oktober 1789 in Wien, im Hause zum Adler auf der Wieden geboren, wo sein Vater, ein akademischer Maler, in beschränkten Verhältnissen lebte. Schon als Knabe zeigte er große Lust zur Musik, und im Haushofe spielend, unterhielt er sich oft (wie einst Josef Haydn), indem er mit hölzernen Stäbchen die Bewegungen des Violinspieles nachahmte. Ein im Hause wohnender Professor, diese Neigung bemerkend, schenkte ihm eine kleine Geige, welcher der Knabe bald geordnete Töne zu entlocken wußte, und der nämliche Gönner nahm hievon Anlaß, den Vater zu bestimmen, dem Knaben einen ordentlichen Unterricht ertheilen zu lassen. Dieser Unterricht wurde auch im Juli 1797 durch einen Hrn. Suche (wahrscheinlich Josef Suche, Orchesterdirektor des Theaters auf der Wieden) begonnen. Mayseder machte aber so schnelle Fortschritte im Violinspiele, daß Suche schon gegen Ende Jänner 1798 erklärte, er könne ihn nichts mehr lehren. Nun übernahm Wranitzky (wahrscheinlich Anton Wranitzky) den weiteren Unterricht, den er durch mehrere Jahre fortsetzte. Erst später nahm Ignaz Schuppanzigh den schon weit vorgeschrittenen Jüngling als Schüler an, führte ihn in angesehene Häuser ein und benützte auch sein Talent sowohl bei den damals sehr beliebten Morgenkonzerten im Augarten, als auch bei seinen Quartettaufführungen, wobei Mayseder die zweite Violine spielte. — Am 24. Juli 1800 trat Mayseder zum erstenmale öffentlich auf, indem er im Augartensaale ein Violinkonzert mit glänzendem Erfolge vortrug. In ähnlicher Weise wirkte er dort am 11. Juni, 8. und 27. August 1801. — Sein Ruf verbreitete sich schnell, und schon am 17. Oktober 1802 durfte er in einem Konzerte bei der Kaiserin Maria Therese in Lozenburg

*) Wir haben sofort nach Mayseder's Tode eine kurze Skizze seiner Persönlichkeit und der Eigenthümlichkeit seines Talentes veröffentlicht — und bringen jetzt einen biographischen Aufsatz, den ein geehrter Mitarbeiter auf unsere Aufforderung in zuvorkommendster Weise zusammengestellt hat. Gewisse Unterschiede in beiden Artikeln in der Beurtheilung des Menschen wie des Künstlers entstammen ganz natürlich einer theilweise verschiedenen Tendenz: hier der Gesammt-Anerkennung einer künstlerischen Persönlichkeit, dort, in dem früheren Artikel, der versuchsweisen Bezeichnung ihrer spezifischen Bedeutung. A. d. R.

ein Solostück vortragen. Am 26. Dezember 1803 wirkte er zum erstenmale im großen Redoutensaale bei einem der jährlich zum Besten des Bürgerspitalfondes veranstalteten Konzerte mit und betheiligte sich sohin fortwährend durch eine Reihe von Jahren mit größter Bereitwilligkeit an diesen und anderen Wohlthätigkeitskonzerten.

Im Jahre 1802 nahm Mayseder bei Emanuel Förster Unterricht im Klavierspiele und in der Komposition und war, wie aus einem Briefe seines Gönners Zmeskall hervorgeht, zu jener Zeit bereits so weit vorgeschritten, daß er die Seb. Bach'schen Fugen studiren und spielen konnte. Aus dem Jahre 1805 liegt ein von Josef Haydn, Salieri, Weigl, Eybler, Kozeluch, Albrechtsberger und dem Hofmusikgrafen Ferdinand Grafen Kufstein ausgestelltes Zeugniß vor, in welchem zum Behufe der Befreiung von der Militärpflicht bestätigt wird, daß der Jüngling Josef Mayseder auf der Violine solche außerordentliche, sein Alter übersteigende Fortschritte gemacht habe, daß er unter die Klasse der ersten Virtuosen zu zählen sei, daher er alle mögliche Unterstützung verdiene. Zu denjenigen, welche sein Talent frühzeitig erkannten und unterstützten, gehörte auch der kunstliebende Fürst Josef Lobkowitz.

Im Jahre 1810 wurde Mayseder bei den Hoftheatern als Konzert- und Solospieler, im Jahre 1816 in der Hofkapelle als Violinspieler angestellt Von dieser Zeit an wirkte er regelmäßig in den Kammerkonzerten am kaiserlichen Hofe mit und wurde im Jahre 1835 zum kaiserlichen Kammervirtuosen ernannt. Im nächsten Jahre rückte er in der Hofkapelle in die Stelle des Directors an der ersten Violine vor. Durch viele Jahre war er auch Mitglied des Domchors zu St. Stephan. Die Gemeinde der Haupt- und Residenzstadt Wien erkannte seine Verdienste als Künstler überhaupt und für die oftmalige Mitwirkung bei den Bürgerspitalskonzerten durch die Verleihung der großen goldenen Salvatormedaille (1811) und des Ehrenbürgerrechtes (1817) an. Endlich wurde ihm 1862 von Sr. Majestät das Ritterkreuz des Franz-Josefs-Ordens verliehen. Die Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates ernannte ihn zum Ehrenmitgliede, und viele andere Gesellschaften und Vereine erwiesen ihm die gleiche Anerkennung.

Wir kehren zu dem künstlerischen Wirken Mayseder's zurück. Schon in frühem Lebensalter erreichte und verdiente er den Ruf eines ausgezeichneten Violinvirtuosen. Wenn zunächst eine seltene Bravour, verbunden mit der höchsten Reinheit und Eleganz, treffliche Bogenführung, verbunden mit schönem Tone und seelenvollem Ausdrucke, ihm den ungetheilten Beifall der Menge sicherten, so ward ihm doch noch größere Anerkennung zu Theil, wenn er in Kenner-Kreisen Werke höheren Styles mit jener Weihe und Hingebung vortrug, welche den wahren Künstler vom bloßen Virtuosen unterscheidet. Von Jugend an auf eigenen Erwerb angewiesen, gab er durch lange Zeit jährlich zahlreich besuchte Konzerte, anfangs allein, später aber meistens im Vereine mit anderen ausgezeichneten Künstlern; zuerst im Augartensaale, dann aber in den Redoutensälen, im Landhause und im Operntheater. In der Fastenzeit 1815 gab er im Hause des Kaufmanns Rohrer vier soirées musicales im Vereine mit Hummel und Giuliani, (die sogenannten „Dukatenkonzerte") für einen auserlesenen Kreis von Zuhörern; nachdem Hummel (1816) eine Anstellung in Stuttgart angetreten hatte, trat (1818) Moscheles an seiner Stelle in dieses Triumvirat ein. Später, und noch im Jahre 1837, zuletzt am 12. April, gab endlich Mayseder Konzerte in Gemeinschaft mit Josef Merk. Bald nachher zog er sich von dem öffentlichen Auftreten ganz zurück, und das allgemeine Publikum konnte nur noch in den kleinen Opern- und Balletsolo's sich an seinem reizenden Spiele ergötzen.

Viel thätiger noch als im eigentlichen Konzertspiele war Mayseder im Streichquartette, welches er mit besonderer Vorliebe pflegte und bis in die letzten Tage seines Lebens mit regem Eifer und ungeschwächter Kraft fortsetzte. Unter den Kunstfreunden, welche ihn für ihre Quartettabende zu gewinnen wußten, sollen hier nur einige der vorzüglichsten genannt werden. Der ungarische Hofsekretär Nikolaus Zmeskall v. Domanovecz hatte schon im Jahre 1802, da er selbst noch in Preßburg angestellt war, sich des Knaben auf das wärmste mit Rath und That angenommen. Als er nach einiger Zeit nach Wien befördert wurde, pflegte er regelmäßige Quartettproduktionen zu veranstalten, wobei Mayseder an der Spitze stand. Dieser wurde hier mit Beethoven näher bekannt, dessen Quartette er stets zur größten Zufriedenheit des Meisters vortrug, der ihn dann auch zur Mitwirkung bei einem am 2. Dezember 1808 von ihm gegebenen Konzerte einlud. Ein vorhandener eigenhändiger Brief Beethoven's enthält die dankbare

Anerkennung dieser Leistung. Bei Hrn. Vinzenz Neuling, einem Schüler Mayseder's, fanden auch durch mehrere Winter (ungefähr 1817 bis 1822) ausgezeichnete Quartettabende statt; zu gleicher Zeit und in ähnlicher Art bei dem Kaufmann Rohrer. Bald darauf begann der Hofkriegsagent Dembscher seine Quartettunterhaltungen, welche bis in das Jahr 1837 fortgesetzt wurden. Am glänzendsten aber entfaltete sich Mayseder's Spiel in den Quartett-Abenden des Fürsten Konstantin Czartoryski, vom Sommer 1843 bis in den Monat Mai 1856, unter Mitwirkung der HH. Durst, Strebinger, Dobyhal und Borzaga. Seit dieser Zeit war er nur mehr für einen kleinen Kreis im Hause seines Schülers und Schwiegersohnes Hrn. Köchert, und bei seinem vieljährigen Freunde, dem Oberfinanzrath Franz Ritter v. Heintl, zu hören, wo er noch wenige Tage vor seinem Tode die letzten Klänge seiner Geige ertönen ließ. Die Kraft und Schönheit des Tones, der seelenvolle Vortrag des Adagio, das zierliche Staccato, die Eleganz und Bravour in den größten Schwierigkeiten hatten Mayseder auch im vorgerückten Alter nicht verlassen, und selbst im à vista-Lesen neuer Tonstücke besaß er noch immer eine seltene Gewandtheit und Sicherheit. In früherer Zeit übertraf er im Vortrage seiner Konzert- und Salonstücke beinahe alle seine Zeitgenossen. Unter den Quartetten sagten ihm vor Allen Haydn und Mozart zu, die er ganz unübertrefflich wiedergab. Aber auch in Beethoven's tieferen Geist drang er siegreich ein und spielte namentlich die ersten eilf Quartette dieses Meisters in ausgezeichneter Weise. Als Beethoven's spätere Quartette (von op. 127 an) zu erscheinen anfingen, war er einer der Ersten, welche sie eifrig studirten und in Kennerkreisen zur Geltung zu bringen suchten. Das Publikum war aber damals für das Verständniß dieser Werke noch nicht reif. Beethoven's Duos und Trios mit Klavier gehörten auch zu Mayseder's Musterleistungen; insbesondere trug er die Kreuzer'sche Sonate mit hinreißendem Feuer vor. Auch Spohr und Onslow spielte er gern, und in neuerer Zeit Mendelssohn, den er sehr hoch schätzte, und theilweise auch Schumann. Dagegen war er ein entschiedener Gegner der Zukunftsmusik und konnte sich namentlich zur Anerkennung Richard Wagner's nicht aufschwingen.

Von den Kompositionen, die Mayseder zunächst meist für seinen eigenen Vortrag geschrieben hatte, sind 63 Werke in Druck erschienen, und zwar: 3 Violinkonzerte, 2 Konzertinos, 6 Polonaisen, 4 Rondeaus, 20 Hefte Variationen, theils mit Orchesterbegleitung, theils mit konzertirendem Pianoforte; ferner 7 Streichquartette, 3 Quintette, 4 Klaviertrios, 3 Sonaten, 3 Divertissements und 1 Phantasie für Pianoforte und Violine, 1 Trio für Violine, Harfe und Horn, 2 Potpourris, dann ein Heft Etuden für eine, und 3 Duos für zwei Violinen. Wenn auch manche dieser Werke, welche bei ihrem Erscheinen mit lebhaftestem Beifalle aufgenommen wurden, durch den Wechsel des Zeitgeschmackes bei Seite geschoben worden sind, so werden doch viele derselben noch lange als dankbare und nützliche Studien sehr empfehlenswerth bleiben. Auch befinden sich darunter manche Arbeiten, welche auf dauernden Kunstwerth Anspruch zu machen haben, worunter besonders das fünfte Streichquartett und das zweite Quintett zu bezeichnen sind. Außer den veröffentlichten finden sich aber von Mayseder in seinem Nachlasse nicht nur einige frühere Arbeiten vor, worunter eine öfter aufgeführte Konzertouvertüre, sondern er war bis in sein hohes Alter in dieser Richtung thätig, und das vorhandene achte Quartett (in H-moll), sowie die beiden Quintette (das vierte in Es, das fünfte in E-moll), wovon das letzte kaum ein Jahr vor seinem Tode vollendet und von ihm bei Heintl vorgetragen ward, beweisen die unverwüstliche Geisteskraft und Erfindungsgabe des greisen Künstlers. Ein dauerndes ehrenvolles Denkmal Mayseder's wird aber die große Messe in Es bleiben, welche er im Jahre 1846 für die Hofkapelle schrieb, deren edler und strenger Styl, erhebend und doch anmuthig, wahre Andacht athmet und unwiderleglich darthut, daß der Tonsetzer nicht bloß ein Virtuose, sondern zugleich ein Künstler im wahren Sinne des Wortes war.

Durch die Verhältnisse darauf angewiesen, fing Mayseder schon sehr früh an, Unterricht im Violinspiele zu ertheilen. Mit seinem Rufe als Virtuose wuchs auch der Andrang der Schüler, von welchen er manchen aus Mangel an Zeit abweisen mußte. Es wurde damals die Violine von Dilettanten weit eifriger gepflegt als gegenwärtig, und in diesem Kreise fand unser Meister die Mehrzahl seiner Zöglinge, wovon Viele einen bedeutenden Grad der Ausbildung erlangten. Von den Künstlern, welche zu seinen Schülern zählen, nennen wir: Braun, Panofka, Hafner, Wolf, Trombini.

Sobald Mayseder in die Lage kam, sich ein vorzügliches Instrument anschaffen zu können, wußte er sich in den Besitz einer sehr guten Geige von Josef Guarneri zu setzen. Später fand er durch den bekannten Instrumentensammler Hrn. Rzehaczek eine Violine von Janolli, welche sich durch Stärke und Wohlklang des Tones vor der früheren auszeichnete. Auf dieser spielte er bis an sein Lebensende.

Das Privatleben Mayseder's war ein glückliches, aber sehr einfaches. Seinem Talente gelang es bald, sich eine unabhängige, sorgenfreie Stellung zu erkämpfen, wobei er nicht nur seine Eltern unterstützen, sondern auch durch Ersparnisse für seine Zukunft sorgen konnte. Anspruchslos und heiteren Gemüthes, zugleich aber von dem Sinne für Ordnung und Anstand beherrscht, entging er glücklich den gewöhnlichen Gefahren des Künstlerlebens und hielt sich ferne von allem wüsten Treiben. Es ist sehr zu bedauern, daß seine Bescheidenheit, welche man beinahe als Schüchternheit bezeichnen mußte, ihn von allen Kunstreisen abhielt, welche ihm ohne Zweifel Ehre und Vortheil gebracht und sein Streben noch lebhafter angeregt haben würden. Nur ein einziges Mal, im Jahre 1820, bewog ihn sein Schüler Vinzenz Neuling, ihn nach Paris zu begleiten. Er konnte sich aber nicht entschließen dort ein öffentliches Konzert zu geben, sondern spielte nur in zwei Privathäusern, nämlich bei Baron Braun und bei Rudolf Kreutzer. Baillot, Viotti, Kreutzer, Cherubini, Habeneck, Lafont, Baudiot, Mazas, Tolbeque und andere Künstler ersten Ranges waren unter den Zuhörern, und alle bezeigten ihm die herzlichste Anerkennung, sowohl seines Spieles, als der Komposition. Er trug sein fünftes und sechstes Quartett, das Konzert in A, und Variationen vor.

Am 13. April 1825 vermählte sich Mayseder mit der ihn überlebenden Gattin Karoline, geborenen Tiller, welche durch eine lange Reihe von Jahren sein Leben erheiterte und ihm zwei Töchter brachte, die glücklich verehlicht ihn noch zum Großvater von sechs Enkeln machten. Fleiß und Ordnungsliebe hatten es ihm ermöglicht, ein anständiges Hauswesen zu führen, seine Kinder zu unterstützen und dabei doch ein nicht unbedeutendes Vermögen zu sammeln. Er hinterläßt seiner Familie ein wohlgelegenes Haus in der innern Stadt, in welchem er selbst seit vielen Jahren wohnte. Er erfreute sich einer guten, nie durch schwere Krankheiten getrübten Gesundheit und war noch im 74. Jahre so rüstig, daß seine Freunde hoffen durften ihn noch durch eine Reihe von Jahren thätig zu sehen. Aus diesen glücklichen Verhältnissen wurde er unerwartet schnell abgerufen. Eine zufällige Erkältung hatte eine Lungenentzündung zur Folge; am 16. November mußte er sich zu Bette legen; nach wenigen Tagen schien die größte Gefahr vorüber zu sein; es trat aber eine allgemeine Schwäche mit Bewußtlosigkeit und Delirium ein, wobei er noch zuletzt (wie einst in der Kindheit) die Bewegungen des Violinspiels nachahmte, — und am 21. November Mittags hauchte er in den Armen seiner Familie schmerzlos den letzten Athem aus. Seinem Leichenzuge am 24. November folgte eine große Zahl seiner Kunstgenossen. Freunde und Verehrer, und die herzlichste Theilnahme begleitete ihn auf dem letzten Wege.

So ist denn einer der Letzten von den Künstlern Alt-Wiens dahingegangen, eine Individualität, wie sie unsere Zeit kaum mehr hervorbringt, ein harmlos einfaches Gemüth, ein Künstler, Bedeutendes leistend ohne Anmaßung und Selbstüberhebung, ohne Neid und Kabale, ein redlicher Staatsbürger und trefflicher Familienvater, ein Mann endlich, von dem man mit Zuversicht sagen darf: er hatte keinen Feind.

Shakespeare's „Coriolan".

Von **H. Th. Rötscher.**

(Schluß.) *)

Wir wenden uns nun zu der speziellen Zeichnung des Coriolan in unserer Tragödie. Der erste Akt enthält alle Grundzüge des Helden in der schärfsten Ausprägung. Wir sehen Coriolan zuerst unter das aufgeregte, durch Menenius Agrippa's Fabel kaum beruhigte Volk treten, das sich eben erst fünf Tribunen zu seinen Vertretern ertrotzt hatte. Sein erstes Erscheinen ist der volle, ungezähmte Ausdruck der stolzesten Verachtung des Volkes, das er frech, gesinnungslos und wetterwendisch schilt. Coriolan spart keine Bezeichnung, seinen tiefen Unwillen und seine Wegwerfung gegen das Volk auszusprechen.

*) S. Nr. 49, S. 771.

Seine Rede ist ein Schlachtschwert, jedes Wort ein Hieb, der auf die Menge geführt wird, die Markigkeit des Ausdrucks, der sich in der Verachtung des Volkes kaum genug thut, zeichnet den ganzen, ungemessenen Stolz des tapferen Patriziers, der sich durch eine unausfüllbare Kluft von dem Volke getrennt fühlt. In diese erste Scene muß sich daher auch gleich das ganze Charakterbild in der Darstellung zusammen drängen. Coriolan gehört zu denjenigen Gestalten, die, wie Macbeth und Othello, nur unter der Bedingung einer gewaltigen Tonkraft, einer edlen, metallhaltigen Fülle des Organs vollständig verstunlicht werden können, da Coriolan recht eigentlich die noch ungetrennte gediegene Einheit sittlicher und natürlicher Elemente darstellt, jene heroische Naturmacht, aus welcher sich die sittliche Größe wie eine reife Frucht erhebt.

Im ersten Akt (Scene 6) sagt Cominius in dieser Rücksicht sehr bezeichnend:

Der Schäfer unterscheidet nicht so gut
Schalmei und Donner, wie ich Marcius' Stimme
Von jedem schwächern Laut.

Ein schönes Bild dieser Gediegenheit Coriolan's, seiner Einheit von Gesinnung und Wort, und seiner ungeheuren Selbständigkeit gibt uns Menenius in den Worten:

Sein Sinn ist viel zu edel für die Welt,
Er kann Neptun nicht um den Dreizack schmeicheln,
Nicht Zeus um seinen Donner. Mund und Herz ist eins.
Was seine Brust nur schafft, kommt auf die Zunge,
Und ist er zornig, so vergißt er gleich,
Daß man den Tod je nannte.

Seine Heftigkeit und sein Zorn werden daher auch immer ein Bild geben müssen, welches uns an die Helden des heroischen Zeitalters erinnert, in welchem die Menschen kräftiger und gewaltiger waren, als in der historischen Zeit.

Der volle Zorn Coriolan's aber bricht auf die Menge los, als er sie fliehen sieht. Die Rede ist ein Sturm von Schmach, der über die Menge dahin fährt; die Sätze sind kurz und abgestoßen, die Vergleiche und Benennungen, womit er die Menge überhäuft, niedrig, den Grimm einer entrüsteten Natur abspiegelnd. Coriolan sagt:

Die ganze Pest des Südens fall' auf euch!
Schandflecken Roms ihr! — Schwür' und Beulen zahllos
Vergiften euch, daß ihr ein Abscheu seid,
Eh' noch gesehn, und gegen Windeshauch
Euch ansteckt meilenweit! Ihr Gänseseelen
In menschlicher Gestalt! Vor Sklaven lauft ihr,
Die Affen würden schlagen? Höll' und Pluto
Wund rücklings, Nacken roth, Gesichter bleich,
Vor Furcht und Fieberfrost.

Nun tritt Coriolan verwundet und blutbedeckt auf, um gleich von neuem in die Schlacht zu stürzen, durch die Kraft und die Begeisterung der Rede Alles zur Vollendung des Sieges fortzureißen. An solchen Stellen zeigt sich die ursprüngliche Gewalt des heroischen Menschen eines mythischen Zeitalters, so gigantisch ist der Ausdruck, so schmucklos einfach und doch so sinnlich lebendig, fern von aller Kunst und Periodologie, wie von aller Rhetorik, auch in den Vergleichen sich nur an das Allernächste und Gewöhnlichste haltend, und doch die Phantasie so gewaltig aufregend, weil Alles den Charakter der reinsten Naturwahrheit hat. Einen letzten Zug zum Bilde des Coriolan gibt uns der Dichter in diesem Akt, indem er den als Sieger Zurückkehrenden jedes Lob, jedes Wort des Ruhms verschmähend zeigt, ja das Verdienst seiner Thaten verkleinernd, um nur nicht in den des Helden unwürdigsten Verdacht der Prahlhaftigkeit zu fallen.

Wir erinnern hier an einige der schlagendsten Stellen. Coriolan unterbricht den Titus, der sich eben anschickt ihn zu preisen, mit den Worten:

Still, bitt' ich. Meine Mutter,
Die einen Freidrief hat, ihr Blut zu preisen,
Kränkt mich, wenn sie mich rühmt. Ich that ja nur,
Was ihr.

Und weiter unten:

Ich hab' so Wunden hier und da, die schmerzt es,
Sich so erwähnt zu hören.

Ganz besonders aber die Worte:

Genug, sag' ich.
Weil ich die blut'ge Nase mir nicht wusch,
Und einen Schwächling niederwarf, was Mancher
Hier unbemerkt gethan, schreit ihr mich aus
Mit übertriebenem, unverständ'gem Zuruf,
Als säh' ich gern mein kleines Selbst gefüttert
Mit Lob, gewürzt durch Lügen.

Nichts ist dieser einfachen Heldengröße widerstrebender, als wenn das Wort einmal die That übertönt. Erscheinen ihm ja doch Tapferkeit und todesverachtende Kühnheit sosehr als Erbtheil seiner Natur, daß nur ihr Mangel ihm auffällt und von ihm mit Schmach gebrandmarkt wird. In diesen Zügen ist der Held des Drama's im ersten Akt vollständig gezeichnet. Seine Tapferkeit, seine Wehrhaftigkeit, seine imperatorische Gewalt sind eben so groß und herrlich, als sein Stolz, sein Hohn gegen das Nichtebenbürtige verletzend und vernichtend ist. Der Abscheu vor aller und jeder Ruhmredigkeit ist so tief in Coriolan's Herz geprägt, daß er auch vor dem ver-

sammelten Senat und Volk jede Verherrlichung seiner Tapferkeit verschmäht. Zum Ausdruck der Verachtung des Volkes und seiner Ansprüche, wie zur Abwehrung jedes seine Thaten preisenden Worts, steht ihm eine gleiche Fülle der Vergleiche und Bilder zu Gebote, die, um seiner Seele Widerwillen recht auszumalen, bisweilen aus den alltäglichsten, gemeinsten Vorstellungen genommen sind, bisweilen sogar etwas Skurriles haben. Z. B.:

Ich geh', um mich zu waschen,
Und ist mein Antlitz rein, so kannt ihr seh'n,
Ob ich erröthe.

Und später:

Eh' ließ ich
Im warmen Sonnenschein den Kopf mir kraßen,
Wenn man zum Angriff bläst, als müßig sitzend
Mein Nichts zum Fabelwerk vergrößern hören!

Die eigentliche Kollision mit dem Volke beginnt mit dem zweiten Akt. Coriolan soll die Stimmen derjenigen erbitten, welche er gründlich verachtet. Schon das Ansinnen der edlen Patrizier regt ihn auf; der ganze Brauch ist ihm ein Mißbrauch, der Gedanke vor Denjenigen seiner Thaten sich zu rühmen, mit welchen er jede Gemeinschaft verschmäht, treibt die Scham auf seine Wangen.

Coriolan sagt dem Tribunen Sicinius:

's ist eine Rolle,
Die ich erröthend spiel'; auch wär es gut,
Dem Volke dies zu nehmen.

Und gleich darauf:

Vor ihnen prahlen: dies that ich und das,
Geheilte Schmarren zeigend, die ich bergen sollte,
Als hätt' ich sie um ihres Athems Lohn
Allein bekommen.

In solcher Aufregung sehen wir den stolzen Mann sich dem Brauche widerwillig fügen. Aber die Art der Werbung ist vielmehr ein Hohn, anstatt der Anerkennung derjenigen Macht, bei der er wirbt, Verachtung auf seinen Lippen, die Rede wortkarg, weil jeder Laut ihm Verschwendung scheint, Hohn im Blick; die ganze Werbung ein Akt sichtbaren Zwanges. Wir erinnern dabei nur an einige Wendungen, wie z. B. an den Anfang seiner Werbung, welche nicht höhnischer und verächtlicher gedacht werden kann. Coriolan sagt zur Plebs:

Was nur sag' ich?
Ich bitte! — Herr. — Verdammt, ich kann die Zunge
In diesen Gang nicht bringen. Seht die Wunden —
Im Dienst des Vaterlands empfing ich sie,
Als ein'ge eurer Brüder brüllend liefen
Vor unsern eignen Trommeln.

Und gleich darauf:

An mich denken! hängt sie!
Vergäßen sie mich lieber, wie die Tugend,
Umsonst von Priestern eingeschärft.

Shakespeare hat, um die Haltungslosigkeit des Volkes zu zeigen, seine rasche Umkehr zur Zurücknahme der schon vollzogenen Wahl geschildert. Erst die Volkstribunen bringen die blöde Masse zum Bewußtsein der erfahrenen Schmach. Nun folgt der Widerruf der Wahl. Mit dieser Aussicht eröffnet sich für die Entwicklung des Helden der dritte Akt, welcher die eigentliche Katastrophe darstellt. Die Volkstribunen verkünden indessen die Empörung des Volkes und den Wechsel seiner Stimmung in Betreff der Konsulwahl. Nun bricht die mühsam bisher von den Tribunen noch zurückgehaltene Entrüstung Coriolan's unaufhaltsam hervor. Jeder Klugheitsregel spottend, tobt der Sturm seiner Rede, den nichts so anfacht, als der Gedanke an die Wankelmüthigkeit der Menge, über dieselbe hin.

Wir weisen nur auf einige der schlagendsten Wendungen hin. Gleich in der ersten größeren Rede spricht Coriolan:

Wir zieh'n, sie hätschelnd, gegen den Senat
Unkraut der Rebellion, Frechheit, Empörung,
Wofür wir selbst geplagt, den Samen streuten,
Da wir mit uns, der edlern Zahl, sie mengten,
Die keine and're Macht und Tugend wissen,
Als die sie selbst an Bettler weggeschenkt.

Dem felsenstarken Helden ist nichts in tiefster Seele verhaßter, als Gesinnungslosigkeit; nichts wühlt daher auch seine innerste Natur so auf, als diese. Sein Zorn kennt keine Grenzen, er trifft die Zahmheit der Patrizier nicht minder, als den Wankelmuth der Menge.

Coriolan sagt in dieser Beziehung zu seinen Standesgenossen:

Du guter, aber höchst unkluger Adel!
Erhabene, doch achtlose Senatoren!
Wie gebt ihr so der Hydra nach, zu wälzen
Den Diener, der mit eigenmächtigem Fall
Frech euren Strom in sumpf'gen Teich will leiten,
Und eure Macht auf sich.

Alles, was das Volk bisher errungen, ist ihm ein Unrecht gegen das Gemeinwesen, das wieder zurück zu nehmen die Vernunft erheische.

Vor allem die prächtige Stelle:

Was nur der Schwur, sei's göttlich, menschlich, heiligt,
Befiegte meinen Schluß. Die Doppelherrschaft,
Wo dieser Theil mit Grund verachtet, jener
Den andern grundlos schmäht, wo Adel, Macht
und Weisheit

Nichts thun kann, ohne jenes Ja und Nein
Des großen Unverstands — dies muß' verdrängen,
Was wahrhaft nöthig ist, um Raum zu geben
Unhaltbar Schlechtem.

Dann weiter in derselben Rede:

Mit Eins reißt aus
Die vielgespalt'ne Zunge, läßt sie nicht lecken
Dies Süß, was ihnen Gift ist. Eu'r Entehrung
Verstümmelt Weisheit, Recht, und raubt dem Staat
Die Tauterkeit, die ihn verklären sollte;
So daß ihm Macht fehlt, Gutes, das er möchte,
Zu thun, weil ihn das Böse stets verhindert.

Nur der Feigheit seiner Standesgenossen schreibt er das abgetrotzte Recht des Volkes zu. Mit dieser Rede ist aber der Bruch Coriolan's mit dem Volke auch ein unheilbarer geworden. Dieser Sturm des Zorns hat Coriolan's feindselige Gesinnung gegen das Volk und die Tribunen enthüllt. Damit aber ist auch seine Schuld gesetzt. Die Erbitterung der Verletzten, die ihn als einen Schaden des Gemeinwesens vernichtet wissen wollen, ist völlig berechtigt. Coriolan aber ist in seiner Leidenschaft so sehr von dem Rechte seines Zorns durchdrungen, daß er die Vorwürfe der Genossen und der Mutter unbegreiflich findet.

Mich wundert, wie die Mutter
Mein Thun nicht billigt, die doch lump'ge Sklaven
Sie stets genannt, Geschöpfe, nur gemacht,
Daß sie mit Pfenn'gen schachern, baarhaupt stehn
An der Versammlung, gähnen, staunen, schweigen,
Wenn einer meines Ranges sich erhebt,
Redend von Fried' und Krieg.

Das Fliehen derselben beugt endlich seinen starren Sinn. Er entschließt sich nachzugeben und zum ersten Male gegen seine Ueberzeugung sich zu glatten Reden gegen das Volk zu zwingen.

Muß ich mit bloßem Kopfe mich zeigen? Muß ich
Mit niedrer Zunge Lügen strafen so
Mein edles Herz, das hier verstummt? . . .
Ihr zwingt mir eine Rolle auf, die ich nie
Natürlich spiele.

Man hört aus den Worten Coriolan's die Größe des Kampfes heraus, den es ihn kostet, sich zu einer falschen Rolle zu verstehen. Der Mann soll sein tiefstes Innere verläugnen, von dem Menenius sagt: „Mund und Herz ist Eins. Was seine Brust nur schafft, kommt auf die Zunge". Coriolan fühlt sich bei diesen Gedanken im Innersten gewendet; es ist, als ob er von sich selbst scheiden, sein Selbst gewaltsam tödten müsse, um den Willen der Fliehenden zu erfüllen.

Man höre die klassische Stelle für diese Stimmung:

Fort, meine Sinnesart! Komm über mich,
Geist einer Metze. Mein Kriegsschrei sei verwandelt,
Der in die Trommeln rief, jetzt in ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämmlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Lieder einlullt; eines Buben Lächeln
Wohn' auf der Wange mir; Schulknaben-Thränen
Verdunkeln mir den Blick; des Bettlers Zunge
Reg' in dem Mund sich; mein bepanzert Knie,
Das nur im Bügel krumm war, beuge sich
Wie deß, der Pfenn'ge fleht.

Die Vergegenwärtigung der ungeheuren Zumuthung, vor den Verachteten zu heucheln, übermannt ihn, er stößt, schon im Nachgeben begriffen, den tödtlichen Gedanken gewaltsam von sich. Nur die ernste, tief eindringende Mahnung der Mutter löst seinen Starrsinn auf. Mit einer bitteren Ironie über die Verrenkung, der sich seine See.e unterwerfen will schreitet er zu seiner Demüthigung.

Die folgende Scene, in der Coriolan vor dem Volke und seinen Tribunen erscheint, ist höchst großartig gedacht. Coriolan tritt in großer Aufregung mit den Patriziern ein. Der Widerstand seines Gemüthes ist noch nicht niedergekämpft; er zittert gleichsam vor der Schmach, der er sich fügen will. Man muß ihm den Aufruhr der Seele anfühlen, der in ihm tobt, und der sich gleich in den ersten Worten des beschwichtigenden Menenius Luft macht.

Auf Menenius Worte:

Sanft, das bitt' ich dich,

erwidert Coriolan:

Ja, wie ein Stallknecht, der für lump'ge Heller
Den „Schurken" zehnfach einstreckt.

Auch aus den wenigen ruhigen Worten, die Coriolan beim Beginn der Scene auf die Reden der Tribunen erwidert, wird man den Kampf hören, welchen ihn die ganze Situation kostet. Da trifft ihn das Wort des Tribunen Sicinius: Verräther! ein Pfeil, der alle mühsam erkämpfte Mäßigung niederwirft und dem ungezähmten Grimme Raum gibt.

Der Sturm der Leidenschaft bricht in Coriolan gleich aus, nachdem dies Wort ihn getroffen hat. Gleich der Beginn der Rede zeigt die entfesselte Wuth gegen das Volk, die er kaum auf Augenblicke niedergekämpft hatte. Der Anfang lautet:

Der tiefsten Hölle Gluth verschling' das Volk!
Verräther ich! du lästernder Tribun! u. s. w.

Die Donner der Rede rollen unaufhaltsam fort; die dazwischen geworfenen Worte der Tribunen verstärken nur ihre Kraft. Coriolan's Grimm nimmt in jeder

neuen Rede auch einen neuen Anlauf, er kann sich in den Ausdrücken der Verachtung gegen das Volk kaum erschöpfen. Die letzte Rede ist auch die Spitze des entfesselten Hohnes gegen die Plebs. Sie beginnt mit den Worten:

Du schlechtes Hundepack, deß' Hauch ich hasse,
Wie fauler Sümpfe Dunst; deß' Gunst mir theuer
Wie unbegrabner Männer todes Aas,
Das nur die Luft vergiftet. —

Vergebens ist aller Zuspruch des Menenius. Was kann den Mann, dessen Herz auf der Zunge wohnt, mehr aus allem Gleichgewicht werfen, als der Vorwurf des Verraths? Die Tribunen wollen den völligen Bruch herbeiführen, darum werfen sie absichtlich dem Coriolan dies Wort entgegen, weil sie wissen, daß dies den Feuerbrand seines Zornes von neuem anfachen werde. Coriolan aber wirft sich mit Lust in den aufgeregten Sturm der Leidenschaft, welche seiner nur mühsam erkünstelten Ruhe ein Ende macht.

Coriolan wendet der Vaterstadt den Rücken. In dem Abschied von Mutter und Gattin tritt die Hoheit seines Gemüthes mächtig hervor. Die Laute des Herzens, das sich seine innere Erschütterung nicht eingestehen will und doch den Schmerz der Trennung nicht verbergen kann, bilden die Katastrophe des Helden im fünften Akt herrlich vor. Wir sehen die heroische Fassung eines großen Charakters, der seinen vollen Werth nicht minder kennt, als den Verlust, den er erleidet. Solche Scenen haben für die Versinnlichung immer die größte Schwierigkeit, weil sie gleichzeitig den vollen Ausdruck für die entgegengesetzte Bewegung fordern. Denn wir wollen die Sammlung und Selbstüberwindung einer heroischen Natur sehen, in welcher aber doch der gewaltige Schmerz in der Tiefe wühlt. Der Schmerz soll ohne Sentimentalität, der Stolz ohne Starrheit erscheinen. Durch den Ausdruck der Hoheit wird der gebrochene Ton hindurchzittern, der uns das Gefühl des inneren Leidens enthüllt. Mit dieser tragischen Wendung des Geschickes schließt die Rolle des Coriolan im dritten Akt.

Der vierte Akt zeigt uns den Helden in Antium vor Aufidius' Haus. Er ist entschlossen, sich dem Todfeind als Freund anzubieten. Auch in der schlechten Tracht, mitten unter den ihm frech begegnenden Dienern des Hauses, verläugnet sich der angeborene Stolz Coriolan's nicht. Seine Antworten auf die Fragen der Diener haben etwas Derbes und zugleich Epigrammatisches. Es sind Antworten, welche ihm das Gefühl des Stolzes und der Verachtung gegen den Fragenden eingibt. In ihnen offenbart sich sowohl die Ueberlegenheit über die Umgebung, wie über die Gefahr seiner Lage. Nun erscheint Aufidius. Coriolan entdeckt ihm, was er in Rom erfahren. Seine Rede ist der Ausdruck der tiefsten Verachtung gegen den Geist Roms, der ihn, den Helden, mit Schmach belastet hat.

Die Rede Coriolan's ist immer die stärkste, gewaltigste, stets der Ausdruck der ganzen, ungetheilten Leidenschaft. So sagt er hier von Rom:

Nur
Der Name bleibt. Die Grausamkeit des Volks,
Ihr Neid, gestattet von dem feigen Adel,
Die alle mich verließen, schlang das Andre.
Sie duldeten's mich durch der Sklaven Stimmen
Aus Rom gejagt zu sein.

Seine Wuth gegen Rom faßt er in die Worte:

Denn ich bekämpfe
Mein giftserfülltes Land mit aller Wuth
Der Höllengeister.

Alle Affekte erscheinen bei Coriolan immer in ihrer höchsten Stärke, in ihrem gedrungensten Ausdruck; immer ist der ganze Mensch darin, in dem sich Gefühl und Reflexion, Leidenschaft und Verstand noch gar nicht getrennt haben. Gerade dieses Ineinander und die gleichzeitig wirkende Kraft dieser verschiedenen Seiten des Geistes gibt uns die so beredte Anschauung eines heroischen Charakters, wie denn jeder Affekt, jede Stimmung und innere Bewegung in ihrer ursprünglichen, ungetheilten Kraft mächtig ist, und der uns dadurch auch einen ganz anderen Maßstab abnöthigt, als die Menschen, in welchen das hier noch ganz unzersplitterte Geistes- und Gemüthsleben schon in seine besonderen Momente auseinander getreten ist.

Der fünfte Akt zeigt uns den von seiner Schuld ergriffenen und ihr erliegenden Helden. Den Kern dieser Wendung des Geschicks und seine poetische Bedeutung haben wir oben bereits entwickelt. Hier nur noch einige Andeutungen über die künstlerische Gestaltung und Darstellung. Rom ist durch die Siege Coriolan's und seinen Zorn in Schrecken gesetzt; das Aeußerste ist zu fürchten; Patrizier wie Plebejer fühlen sich dem Untergang geweiht, wenn es nicht gelingt Coriolan zum Abzug zu bewegen. Die Freundschaft des Menenius wagt den ersten Angriff auf das verschanzte Herz des Helden. Des Menenius Anblick und sein Wort gleiten an der ehernen Festigkeit desselben ab; er bleibt unbewegt und weist den Freund der Jugend, den Gefährten der Schlachten, den geliebten Standesgenossen mit herber Strenge ab, der man

die Sicherheit des gefaßten Entschlusses anhört. Dadurch ist die Rede zugleich eine Folie für die Macht, welche das mütterliche Wort über Coriolan ausübt. Er sagt dem Menenius:

Daß wir einst vertraut,
Vergiftet lieber undankbar Vergessen,
Als Mitleid sich, wie sehr, erinn're. Fort denn!
Mein Ohr ist fester eurem Fleh'n verschlossen,
Als eure Thüre meiner Kraft.

Coriolan erscheint Menenius gegenüber, dem er sonst das Herz aufschloß, kampflos; ein Beweis, wie fest er sich in seiner neuen Rolle fühlt, wie sicher er sich vor jedem Angriff weiß. Jetzt, da er der Freundschaft widerstand, hält sich Coriolan vor jeder Schwäche sicher. Da trifft ihn der Zug der römischen Matronen. Die Mutter, die Gattin, den kleinen Sohn mit sich führend, und Valeria schreiten dem Zuge voran, um das Herz des Siegers zu erweichen. Gleich bei ihrem Anblick kämpft er die Sympathie der Natur in sich nieder. Aber im Kampfe selbst ist schon die Kraft des Feindes sichtbar, den er zurückwirft:

Fort, Sympathie!
Brecht, all' ihr Band' und Rechte der Natur!
Sei's tugendhaft, in Starrsinn fest zu bleiben,
Was gilt dies Beugen mir? Dies Taubenauge
Der Götter lockt zum Meineid! — Ich zerschmelze!
Und bin nicht festre Erd' als andre Menschen. —

Coriolan's Gemüth ist gespalten zwischen Ehrfurcht gegen seine Mutter und Festigkeit des Entschlusses. Doch wenn er sich noch verhärtet gegen die stumme Sprache der Liebe, wenn er ihre Gewalt in das Reich des Instinktes zurückwirft, so hört man aus seiner Rede doch nur die Betäubung heraus, in welcher er sich gegen die Uebermacht wehrt:

Nimmer
Soll, wie unfügge Brut, der Instinkt mich führen;
Ich steh', als wär der Mensch sein eig'ner Schöpfer
Und kennte seinen Ursprung.

Coriolan ist erschüttert; dennoch aber rafft sich noch einmal die Stärke seines Willens auf und wirft sich den flehenden Frauen mächtig entgegen. Er nimmt Aufidius und die Volsker zu Zeugen seiner Stärke. Nun beginnt die gewaltige Beredsamkeit der Mutter den Sturm auf das Herz des Sohnes. Coriolan will vor der Gewalt dieser durchdringenden Töne fliehen, die Mutter zwingt ihn zu bleiben und vollendet durch den Strom ihrer, alle Tiefen der Seele erschütternden Beredsamkeit den Sieg über den Sohn.

Coriolan sagt nach der ersten großen Rede der Volumnia:

Wer nicht will Wehmuth fühl'en, gleich den Frauen,
Der muß nicht Frau, noch Kindesantlitz schauen.
Zu lang sah ich.

Coriolan ist nach dieser Rede innerlich aufgelöst; er beugt sich der ewigen Gewalt des Naturgesetzes und bringt sich selber zum Opfer.

O Mutter! — Mutter!
Was thust Du! — Sieh, die Himmel öffnen sich,
Die Götter schau'n herab, den Auftritt unnatürlich
Belachen sie. — O meine Mutter! Mutter! O!
Für Rom hast du heilsamen Sieg gewonnen;
Doch deinen Sohn — o glaub' es, glaub' es mir,
Ihm höchst gefahrvoll hast du ihn bezwungen,
Wohl tödtlich selbst.

Darin liegt die tragische Gewalt dieser Scene, daß Coriolan mit dem Bewußtsein, daß dieser Sieg der Pietät ihm selbst tödliche Frucht eintragen werde, sich dennoch der Macht der Pietät beugt. Darin ist ihre zauberische, geheimnißvolle Kraft enthüllt. Der Darstellee hat hier die Aufgabe, uns den von der Gewalt der kindlichen Liebe überwältigten Helden und seinen während der Rede Volumnia's schmelzenden Stolz und Trotz zu versinnlichen. Die Worte, in welche er nach den erschütternden Bitten der Mutter ausbricht, sollen uns das Ergebniß des inneren Kampfes und des vergeblichen Widerstandes gegen die heilige Gewalt mütterlichen Flehens abspiegeln.

Wir finden Coriolan wieder in Antium; er hat die kühnen Hoffnungen der Antianen, deren Erfüllung er so nahe war, getäuscht. Sie beschließen seinen Tod. Coriolan erscheint und verkündet dem Volk reiche Beute und einen ehrenvollen Frieden als Erfolg des Krieges mit Rom. Da trifft ihn aus Aufidius' Munde der Vorwurf der Verrätherei, ein Vorwurf, der ihn jetzt nicht minder empört, als einst, als er ihn aus dem Munde der Tribunen hörte. Wie damals, so ist dies Wort auch jetzt darauf berechnet, den Zorn Coriolan's zu entfesseln und ihn dadurch zu verderben. Den offensten, in Gesinnung und Wort, in Denken und Handeln einigsten Mann kann kein Vorwurf mehr aus der Fassung bringen, als dieser, und den Helden keine größere Schmach treffen, als die, sich einen weichherzigen Knaben genannt zu hören.

Aufidius häuft geflissentlich den schmachvollen Vorwurf der Unmännlichkeit und Zeigheit auf Coriolan, indem er am Schluß seiner Rede sagt:

Nein, bei seiner Amme Thränen
Weint er, und heulte euren Sieg hinweg,
Daß Pagen sein sich schämten und Soldaten
Sich staunend angesehn.

Coriolan erbebt bei diesen Worten und ruft nur mühsam seinen Zorn an sich haltend:

Hörst du das, Mars?

Als ihm aber Aufidius höhnend erwidert:

O! nenne nicht den Gott, du Knabe der Thränen! — da bricht die verhaltene Wuth Coriolans ganz hervor; er greift zu ganz unedlen Wendungen, um seinem Zorne Luft zu machen:

Knab'! o Sklave?
Verzeiht mir, Herrn, das ist das erste Mal,
Daß man mich zwingt, zu schimpfen.
Ihr Verehrten,
Straft Lügen diesen Hund; sein eignes Wissen
(Denn meine Striemen sind ihm eingedrückt)
Schleudr' ihm zugleich die Lüge in den Hals.

Coriolan stürzt sich gleichsam in den Affekt hinein, indem er fortfährt:

Reißt mich in Stück', ihr Volsker! Männer, Kinder,
Taucht euren Stahl in mich. — Knab'! — Falscher Hund!
Wenn eure Chronik Wahrheit spricht — da steht's,
Daß wie im Taubenhaus der Adler, ich
Geschreckt die Volsker in Corioli.
Allein ich that es, Knabe!

Dies Wort zertrümmert alle Schranken in Coriolan. Nun rafft er sich auf und erinnert in wildem Zorn an die Leiden, welche er, der Adler, den flüchtigen Antiaten einst gebracht, wie an den Ruhm, den er errungen hat. Da trifft ihn der Todesstoß, wodurch sich der Feind für die demüthigende Erinnerung einer Niederlage wie für die vereitelten Hoffnungen auf Rom's Zerstörung rächt, und dadurch zugleich für die Schuld dessen ein gerechtes Urtheil vollzieht, der seiner Standesehre und dem Stolz seiner patrizischen Abkunft das Vaterland geopfert hatte.

Berliner Theater-Eindrücke.

Balletregiment. — Opernerlebnisse. — Das klassische Drama.

W. L. — Nach mehrjähriger Abwesenheit war es mir kürzlich vergönnt, einen Aufenthalt in Berlin zu nehmen und den dortigen Kunstzuständen, die ich lange Jahre hindurch mit lebendigem Antheil begleitet hatte, meine Aufmerksamkeit zu schenken. Solch ein Wiedersehen nach der Trennung hat für Menschen und Dinge meist etwas Verhängnißvolles. Wie wir an den Personen, mit denen wir tagtäglich verkehren, die allmählichen Veränderungen, welche die Zeit bringt, nicht bemerken, so geht es uns oft auch mit den allgemeinen Zuständen, in und mit denen wir leben. Eine Trennung von etlichen Jahren genügt, um uns bei der Rückkehr oft einen merkbaren Abstand zwischen dem Bilde, welches wir mitnahmen, und der Wirklichkeit erkennen zu lassen. Aber ein paar Jahre sind auch hinreichend, Krankheiten zum vollen Ausbruch zu verhelfen, welche vorher erst in schüchternen Keimen sich hervorwagten.

Meine Beobachtungen in den Berliner Theaterzuständen sind es, von denen ich Ihnen erzählen möchte. Wer Berlin kennt, der weiß, daß dort schon seit geraumer Zeit in der offiziellen Kunstpflege das Ballet eine so bevorzugte Stellung einnahm, wie in keiner anderen Hauptstadt. Schrieb sich diese Begünstigung noch aus den Tagen Friedrich Wilhelm's III. her, so hatte dieselbe unter der Regierung seines Nachfolgers wenigstens am allerhöchsten Orte sich keiner Steigerung zu erfreuen, und es ist bekannt, wie mannigfache Anregungen zu einer edleren Pflege der Kunst von Friedrich Wilhelm IV. ausgegangen sind, wenn es auch freilich darin, wie in den meisten anderen Dingen, oft über bloße Anläufe und Ansätze nicht hinauskam. Seit der „neuen Aera" aber, d. h. seit dem Regierungsantritt Wilhelm's I., steht das Ballet wieder in erster Linie und im höchsten Flor. Es ist nothwendig, auf diese Verhältnisse hinzuweisen, denn sie sind geeignet, alles Andere zu erklären. Wie es einmal mit solchen fürstlichen Kunstinstituten bestellt ist, vermag zwar der edelste Kunstsinn an höchster Stelle sie oft nicht zu fördern; aber der Mangel eines solchen Kunstsinns wird jedesmal ihnen die empfindlichsten Nachtheile bringen. Geht doch die Strömung des großen Theaterpublikums immer mehr auf abschüssiger Bahn dem Frivolen nach. Wie soll sie einen reineren, höheren Schwung nehmen, wenn selbst die ersten Kunstinstitute dem gemeinsten Sinne des Publikums fröhnen und schließlich so tief sinken, im ordinärsten Kasseninteresse auf die niedersten Triebe der Schaulust zu spekuliren.

Das ist gegenwärtig leider mehr als je der Standpunkt der Berliner Intendanz. Was ich zuerst im Opernhause erlebte, lieferte gleich den Beleg dazu. Es war eine Vorstellung des „Don Juan", die so nachlässig und gleichgiltig in dramatischer und musikalischer Hinsicht war, daß man es fertig gebracht hatte, aus Mozart's feurigem, lebensprühenden Meisterstück die langweiligste Oper von der Welt zu machen. Um nur Eins hervorzuheben: Fr. Harriers gab die Donna Anna, eine Rolle, für welche ihre Persönlichkeit weniger als irgend eine geschaffen ist. Bei löblichstem Bestreben

vermochte sie es daher nicht, dramatisch mehr als eine sehr „kühle blonde“ Donna Anna herauszubringen, und ebensowenig der Rolle musikalisch völlig gerecht zu werden. Das schöne Organ allein konnte nicht über den Eindruck hinwegtäuschen, daß man, statt der leidenschaftlichen Südländerin, nur einen singenden weiblichen Beamten des Berliner Hoftheaters vor sich hatte.

Während Mozart's große Schöpfung mit der seelenlosesten Gleichgiltigkeit in Scene gesetzt wurde, gab kurz darauf eine Aufführung von Gounod's „Margarethe“ mir einen Fingerzeig über den jetzt herrschenden Geschmack des dortigen Opernpublikums. Ich weiß nicht, die wievielte Vorstellung dieser Oper es war, welcher ich beiwohnte; nur das ist bekannt, daß in keiner Stadt dies französische Machwerk einen solchen Sturm anhaltender Begeisterung hervorgerufen hat, wie in Berlin. War doch die Zahl seiner Aufführungen im Laufe eines Jahres nicht weniger als 35, — und mußten gar zwei Künstlerinnen, Fr. Harriers und Frl. Lucca, die Hauptrolle übernehmen, damit der unablässige Margarethenheißhunger des Publikums gestillt werde. So zeigte auch diese Vorstellung einen solchen Andrang, daß das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt war. Großentheils trug dazu Frl. Lucca bei, die bekanntlich der erklärte Liebling des Berliner Publikums ist. Unleugbar hat sie die Eigenschaften einer allerliebsten Soubrette, die durch einen reizend übermüthigen Zug ihres Naturells unterstützt werden. Sie aber zugleich als eine so große Sängerin zu betrachten, wie die Berliner thun, dazu fehlt meines Erachtens der Grund. Ihre Margarethe war ein eigenthümliches Gemisch von pikanten Zügen, mit denen sie das Publikum elektrisirte; den Intentionen des Komponisten allerdings mochte sie wohl entsprechen, wenn sie in der Gartenscene, von einer nichts weniger als idealen Liebesbrunst überwältigt, sich zu den Füßen Faust's hinwarf und sich konvulsivisch an ihn klammerte, was ihm und dem Publikum gleichmäßig zu behagen schien. Wie man es aber in Deutschland ertragen mag, die von unserer höchsten nationalen Poesie verklärten Gestalten von Faust und Gretchen in einen Pariser étudiant und seine étudiante travestiren zu lassen, das ist nur aus einem gründlichen Verfall des Geschmackes zu erklären. Aus unserem tiefsinnigen Faust ist ein frivoles „Tanzpoëm“ geworden, bei welchem die fabelhafte Pracht der scenischen Ausstattung, mit der äußerlich bestechenden, aber innerlich hohlen Musik Hand in Hand geht. Und solche importirte Scheinkunst wird bei uns gehätschelt, während man die unsterblichen Werke unserer großen Meister stiefmütterlich behandelt und nur des Anstands wegen aufführt! *)

Die Grenzen von Frl. Lucca's musikalischer Leistungsfähigkeit lernte ich in einer Aufführung von Nicolai's „Lustigen Weibern“ kennen, wo sie die Frau Fluth mit all' dem reizenden Muthwillen ihres liebenswürdigen Naturells gab, in der musikalischen Durchführung der reich ausgestatteten Partie aber z. B. weit hinter der trefflichsten Darstellerin dieser Rolle, der Fr. Bürde-Ney zurückblieb. Wohl wußte Frl. Lucca durch ihre Keckheit und dramatische Lebendigkeit diesen Mangel einigermaßen zu ersetzen und ihre mehr leicht hingewischten als klar durchgeführten Koloraturen mit der siegreichen Gewißheit ihres ganzen Auftretens zu decken. Aber ihre Leistung ließ sich entfernt nicht mit jener der Fr. Bürde-Ney vergleichen, die ein echtes dramatisches und musikalisches Meisterbild zu geben wußte, in welchem die schwierigsten Gesangspassagen klar und rein wie eine Perlenschnur sich abrollen und der köstliche Jubel heiterster Lebenslust in glänzenden Trillerketten übermüthig aufsteigt. Ich theile gewiß die Freude an dem munteren Gebahren eines anmuthigen Talentes; aber wie man in einer Stadt, wo die größten Sängerinnen aufgetreten sind, alle künstlerischen Maßstäbe so vergessen kann, das ist mir doch ein Räthsel.

In ganz entgegengesetzter Weise wurde ich beim Besuche des Schauspiels berührt. Das erste Stück, das ich sah, war Goethe's „Iphigenia“. Ein Bekannter, den ich zum Mitgehen aufforderte, meinte, er habe es schon gesehen und werde lieber in „Bruder Liederlich“ gehen. Es fehlte ihm augenscheinlich die Stimmung und Sammlung zur „Iphigenia“. Das ist's ja eben, daß den Meisten das Theater in derselben Weise zur Alltagsgewohnheit wird, wie die Zigarre nach Tisch. Dem schlaffen, im Tagestreiben heruntergekommenen Sinne sagt Abends zur Zerstreuung der erste beste Blödsinn oder eine frivole Hanswurstiade mehr zu, als die klassischen Meisterwerke der Dichtkunst. Ich hatte freilich noch ein besonderes Verlangen die „Iphigenia“ wieder zu sehen: ich hatte Fr. Jachmann-Wagner noch nicht im Schauspiel kennen gelernt. Ihre Iphigenia war nun ein so in sich vollendetes Meisterwerk drama-

*) Was der geehrte Referent von der Vernachlässigung der „Don Juan-Vorstellung und von der bedenklichen Auffassung des Gretchen in der übrigens wohl zu streng verurtheilten Gounod'schen Oper sagt, paßt ganz und gar auch auf die entsprechenden Leistungen und Tendenzen der Wiener Hofoper. A. d. R.

tischer Kunst, daß eine herrlichere, reinere Verkörperung der Intentionen des Dichters nicht zu denken war. Am meisten erstaunte ich, die Künstlerin auch in der Sprache so völlig als Meisterin ihres Organs zu finden, da mir aus den Kritiken bekannt war (was sich auch voraussetzen ließ), daß sie zuerst bei dem schwierigen Uebergang von der Oper zum Schauspiel viel damit zu kämpfen gehabt. Ihrem unausgesetzten ernsten Streben war eine völlige Besiegung der Hindernisse gelungen; nur zwei kleine Betonungsfehler, die gegen den Sinn verstießen, fielen mir auf; im Uebrigen war Alles wie aus einem Gusse, und sie spielte die griechische Königstochter so herzbewegend, daß jedem Zuschauer zu Muthe ward, als handle sich's nicht um ferne Zeiten und sagenhafte Personen der Vorzeit, sondern um geliebte, nahe Angehörige. Eine tiefe feierliche Erregung bewegte das ganze Haus. Nur Eins wunderte mich: daß die Künstlerin, die früher in antiken Rollen musikalischer Dramen das griechische Kostüm mit so feinem Verständnisse behandelte, jetzt sich modernisirende Abweichungen erlaubt hatte, die freilich ihren großen plastischen Styl nicht hemmen konnten, aber ihn doch auch nicht begünstigten.

Ich sah dann Fr. Jachmann als Lady Macbeth. Das leidenschaftliche, ehrsüchtige Weib, aus dessen dunkler Seele die Flammen des blutdürstigen Verrathes aufzucken, trat in mächtigen Zügen vor uns hin und in einem Style, dessen ideale Hoheit, fern von konventioneller Phrase, getränkt ist von innerster Lebenswahrheit. Einer so rein und scharf ausgeprägten Lady Macbeth erinnere ich mich nicht auf der Bühne begegnet zu sein, seit Fr. Crelinger von dieser Rolle zurückgetreten ist. Die großen Inspirationen dieser bedeutenden Künstlerin gewinnen durch Fr. Jachmann's Spiel neues Leben.

Noch werthvoller, wenn auch minder durchschlagend, war aber die Königin Elisabeth der Fr. Jachmann. Meistens wird in dieser schwierigen Rolle der Hauptaccent auf die unliebenswürdigen, kleinlichen Seiten des Weibes gelegt, und die Königin geht leer aus. Das dient freilich dem sentimental gesteigerten Interesse an der unglücklichen Maria; aber es verstößt gegen die Absicht des Dichters, denn es hebt alles poetische Gleichgewicht auf und verrückt den Schwerpunkt des Dramas. Die Elisabeth der Fr. Jachmann ist jeder Zoll eine Königin, jeder Zoll die große Herrscherin, der sich die ersten Staatsmänner beugen. Wohl sind alle ihre politischen Erwägungen durchflammt von den leidenschaftlichen Wuthausbrüchen des gekränkten Weibes; aber gerade durch diese wunderbare Mischung entsteht jener bedeutende, echt historische Charakter, den Schiller mit Meisterzügen hingestellt. Jeder Zug der Gestalt, des Kostüms, der Bewegungen und der Sprache war durchhaucht von geschichtlichem Geiste, und man konnte hier wieder den genialen Instinkt der Künstlerin bewundern, der sich mit voller Seele in die darzustellende Persönlichkeit so tief eintaucht, daß sie sich mit derselben identifizirt und sie in diesem Augenblicke zu erleben scheint. Das ist der durchgreifende Unterschied, der zwischen der Künstlerschaft der Fr. Jachmann und der modernen sogenannten „realistischen" Schule waltet, wo Alles reflektirt, scharfsinnig abgemessen, abgewogen, berechnet und mit allem Apparat einer genauen Lebensbeobachtung bis in's Kleinste ausstaffirt ist, aber wo fast nie der Hauch eines großen aus dem Innern mit Macht hervorbrechenden Empfindung harmonisch das Ganze durchweht.

Nach dem, was ich gesehen, muß ich Fr. Jachmann für eine der ersten Schauspielerinnen der Gegenwart halten, wie sie vorher eine der ersten dramatischen Sängerinnen war. Erwägt man den unablässigen Eifer dieser seltenen Frau, der nur aus der innersten Begeisterung für die Kunst hervorgeht, und der sie die dornenvollen Pfade ihres neuen Berufes überwinden läßt, so wird man ihr auf dem Theater noch umfassendere Erfolge prophezeien dürfen, wenn nicht etwa gewisse geschäftige Einflüsse ihr diese ganze Thätigkeit schließlich doch verleiden. Ihr unmittelbarer Erfolg beim Publikum ist immer unzweifelhaft, denn sie bewegt Aller Herzen. Wenn man dann aber gewisse kritische Stimmen vernimmt, deren Urheber heut oder morgen nicht im Stande wären, das Tertianer-Examen abzulegen, und die sich ohne allen Beruf ein Urtheil über Kunstleistungen anmaßen, während sie sich für Nichtiges begeistern und Werthloses, wenn es gerade in Mode steht, zum Himmel erheben, dann möchte man sich selbst fragen: hast du denn geträumt, oder hast du dich dein Leben lang vergebens mit dem Studium der Kunst beschäftigt? Aber freilich, wir scheinen in einer Zeit zu leben, wo der Götterdienst des wahrhaft Schönen immer tiefer verfällt, und die Menge immer begieriger den Götzenpriestern einer anarchischen Afterkunst nachjagt und aus ihrem sinnlichen Taumelkelche sich berauscht. Und noch ist, so dünkt mich, die Zeit ferne, wo es heißen wird: „Greift die Propheten Baals, daß ihrer keiner entrinne!"

Wiener Theaterbericht.

Carltheater.

15. Dezember: „Er ist ein Narr". Posse von Morländer. „Ein Schwiegervater für Alles". Schwank von H. Eisler. — „Mannschaft an Bord". Komische Operette von Harisch, mit freier Benützung der „English bootman songs". Musik von G. v. Zayß. Sämmtlich einattig und zum ersten Male.

G. — Der Abend war eine Art Familienfest, da Hr. Knaack sein Benefice hatte und soviel Verehrer seiner Komik vor sich versammelt sah, als das Haus fassen konnte. Es scheint, als habe er bei dieser Gelegenheit dem Publikum zeigen wollen, wie recht es habe, ihn hochzuhalten, da wir unmöglich annehmen können, daß er sich von den zwei erstgenannten Stücken als solchen einigen Erfolg versprochen habe. Er konnte offenbar nur zeigen wollen, wie er durch seine Darstellung auch aus gar nichts Etwas zu machen im Stande sei. Wir wollen dem Hrn. Benefizianten gern das Zeugniß geben, daß er es an nichts fehlen ließ, um den Sächlein Eingang zu verschaffen; er muß aber dabei doch zu der Ueberzeugung gekommen sein, daß sich aus nichts eben wirklich nichts machen lasse. Die Posse behandelte einen durchaus nicht undankbaren Stoff, aber möglichst ungeschickt und roh, der Schwank war auf den Kopf gestellt, litt vor Allem an Witzarmuth, und die Situationen, von denen einige nicht übel angelegt waren, wurden zu breit getreten. Die Aufnahme beider Stückchen entsprach ihrem Werthe.

Für die Geduld, womit das Publikum dem Finale des Abends, der Operette, entgegengeharrt hatte, fand es sich durch diese, wie wenigstens der reichlich gespendete Beifall annehmen läßt, vollkommen entschädigt. Das Libretto ist ziemlich geschickt gemacht und enthält manch lustiges Verslein. Die Musik verzichtet vor Allem auf die Originalität, die man bei Offenbach gewohnt ist, und benützt vielfach bekannte Motive; aber sie ist frisch, melodienreich und wenigstens in den Ensemble-Nummern durchgängig gefällig. Leider stand sich Hr. v. Zayß dadurch im Lichte, daß er die anziehendsten Nummern, zwei Matrosenchöre und ein Invalidenlied, an den Anfang zusammendrängte, statt sie ökonomisch zu vertheilen. Die Folge davon war, daß die Theilnahme ermattete, bis sie durch einen launigen Klatschweibercher wieder aufgefrischt wurde. Das Zusammenspiel war ein vortreffliches, das Schlußtableau, Matrosen im Takelwerk, glücklich arrangirt. Trägerinnen der weiblichen Hauptrollen waren die Damen Fischer, Grobecker und Raab, die einzige männliche war im Besitz Hrn. Treumann's, die sämmtlich Anspruch auf gleiches Lob haben.

Wiener Konzertbericht.

Männergesangverein.

13. Dezember: Erstes Konzert. Programm: Chöre von Hiller, Mendelssohn, Schubert, Philidor, Vincenz Lachner, K. Kreutzer, Grétry, Franz Lachner, Schumann. „Deutsche Tänze" von Schubert, orchestrirt von Herbeck. — Dirigent: Hr. Herbeck.

x. — „Männergesangvereine" und „Liedertafeln" haben nun einmal, wie die Sachen stehen, einen prononcirt politischen Charakter und in allen Fällen eine mehr soziale als künstlerische Mission. So wichtig sie deshalb dem Sozialpolitiker erscheinen mögen als Institutionen, in denen der ideale Drang des Volkes nach einem durch die Kunst geweihten Ausdrucke ringt, so zweifelhaft wird ihre Bedeutung, wenn man ihre Leistungen rein vom Standpunkte der musikalischen Kritik beleuchtet. Ein Männergesangverein, in den Konzert- und vollends in den k. k. Redoutensaal versetzt, ist ein Adler mit gestutzten Flügeln; er fliegt nicht mehr, er flattert nur; denn sein Element ist die Freiheit.

Es hat aus diesem Grunde seine besonderen Schwierigkeiten, für ein Männergesangvereins-Konzert ein passendes Programm aufzustellen. Die eigentlichen Pfundstücke der Vereinsproduktionen, die politischen Lieder, mit welchen auf den Sängertagen die Siege erkämpft und die Herzen erobert werden, passen hier nicht her. Man muß etwas ganz „Besonderes" geben. So greift man denn in erster Linie zu Neuigkeiten und in zweiter zu solchen Sachen, welche die technische Virtuosität des Vereins, sein musterhaftes Defiliren, Marschiren und Manövriren dem erstaunten Publikum zu Ohren bringen.

Das erste Konzert der diesjährigen Saison trug vorzugsweise diesen Paradetypus. Unter den gebotenen Neuigkeiten war indessen kein Werk von hervorstechendem Werth. Die beiden Hiller'schen Chöre mit Orchesterbegleitung streben erfolglos nach einer gewissen pomphaften Feierlichkeit; der Schubert'sche „Geistertanz", wie berichtet wird, erst kürzlich hier im Privatbesitz aufgefunden, wird schwerlich als eine wesentliche Bereicherung

der Literatur gelten können; von den übrigen Novitäten: „Jagdlied“ von Philidor, „Schmieds Liebchen“ von W. Lachner und „Canon“ von Fr. Lachner erzielte letzterer durch feine pointierliche Schallwirkung einen Da-capo-Ruf. Die älteren Stücke gipfelten in K. Kreutzer's Liebesbann (Soloquartett, in welchem Hr. Olschbauer seinen herrlichen Tenor producirte) und Gretry's „Chor der Schaarwache“. Beide mußten wiederholt werden, und was Vollendung des Vortrags betrifft, wird schwerlich irgend ein Männergesangverein der Welt sich in dem feinabgewogenen Crescendo und Decrescendo des letzteren Chores mit Hrn. Herbeck's meisterlich geschulten Kerntruppen messen können.

Die von Hrn. Herbeck trefflich orchestrirten Schubert'schen „Tänze“ bildeten die Cäsur in dem Rhythmus der Gesangvorträge und sprachen als solche doppelt an.

Quartettproduktionen. — Frl. Floriani.

Die verflossene Woche brachte die fünfte Laub'sche und die vierte Hellmesberger'sche Quartettproduktion, über welche wir jedoch leider nicht nach eigenem Anhören berichten können. — Laub und Genossen spielten ein Onslow'sches Quintett in D-moll, Beethoven's Es-dur-Trio (mit Hrn Epstein) und ein C-dur-Quartett von Haydn. Der Vortrag des letzteren wird allseitig als ein ganz besonders gelungener bezeichnet.

Das Hellmesberger'sche Programm enthielt zwischen Mozart's D-dur-Quartett und dem Spohr'schen Doppelquartett in E-moll (von Hrn. Hellmesberger dem Vernehmen nach äußerst elegant gespielt), eine Novität: ein Klavier-Quartett (Klavier: Hr. Dachs), von einem hiesigen jungen Komponisten, Hrn. Julius Zellner. Der Musik-Referent der „Presse“ spricht demselben ein „beachtenswerthes und sorgfältig gepflegtes Talent“ zu und lobt die „Sauberkeit der Arbeit“, den „Sinn für Wohlklang und Form“ und „manchen geistreichen Zug“.

Das Konzert eines Frl. Floriani, „ehemaligen Schülerin des pariser Konservatoriums“, am 12. Dezember im kleinen Redoutensaale, hatte einen theilweise sehr mißlichen Erfolg. Frl. Floriani schien uns zwar keineswegs geradezu schlecht geschult, und gesangskundig, wohl aber in einer Weise stimmlich indisponirt, die ihre Intonation in fühlbarer Weise beeinträchtigte. Die Beigaben entschädigten zum Theil für den Ausfall der Hauptsachen. Namentlich glänzte wieder Hr. Laub. Aber auch die HH. Neumann und Richard Lewy, Hr. Epstein und Frl. Geißler erhielten verdienten Beifall. Hrn. Walter's Mitwirkung fiel weg.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Stagnation im k. Schauspiele. Deklamationsübungen. Novitäten in den Vorstädten.) Ueber das k. Schauspiel hat sich eine unheimliche Windstille gelegt, und die Neueinstudirungen von Kotzebue's „Armem Poeten“, von Hrn. Döring mit Liebe gespielt, und Bauernfeld's „Letztem Abenteuer“ konnten leider dieselbe nicht heben; obgleich wir gern anerkennen wollen, daß dergleichen Vorstellungen sich noch am besten besetzen und ansehen lassen. Die ideale Tragödie seufzt dagegen unter ihrer unkünstlerischen, oft dilettantenhaften Behandlung, und wer in jüngster Zeit Schiller's „Braut von Messina“ und „Don Karlos“ anzuhören Gelegenheit nahm, wird — hielt er sich frei von Beeinflussungen — dem bestimmen müssen. Fern einer pessimistischen Anschauung, bringen wir stets den obwaltenden Verhältnissen Nachsicht und Billigkeit entgegen, doch Fr. Jachmann als Isabella, Frl. Bergmann als Beatrice, Hr. Liedtke als Don Manuel in Schiller's „Braut von Messina“, und Fr. Kierschner als Eboli und Frl. Bergmann als Königin im „Don Karlos“ agiren zu sehen, da ist für uns der Rest — Schweigen. Oder urtheilen wir vielleicht etwa zu hart, wenn wir fleißig angelegte Deklamationsübungen nicht zu den „dramatischen Darstellungen“ zu rechnen vermögen? — In der Oper ward Gluck's „Orpheus und Eurydice“ von Frl. de Ahna (Orpheus), Frl. Santer (Eurydice) mit leidlich dramatischem Ausdruck und frischem Ton gesungen, nur Frl. Gericke (Amor), eingesprungen für Frl. Lucca, erhielt vom Publikum für ihre Bereitwilligkeit keine Liebeszeichen. Wird denn Frl. Lucca stets heiser, sobald sie Gluck's „Amor“ singen soll? — Die Wilhelmstadt brachte eine Menge Novitäten, doch scheint weder die dramatische Kleinigkeit C. Heigel's: „Angenommen“, noch die nach Octave Feuillet bearbeitete „Kluge Frau“, noch „Ein närrischer Kauz“, so wie die traurige Posse „Herr Naumann und seine Krinoline“, Kraft für eine mäßige Lebensdauer in sich zu schließen. Suppé's „Flotte Bursche“ werden noch einige Abende vorhalten, denn die Heidelberger Studenten, von jungen Damen gesungen, üben hier wie überall ihre Anziehung; zudem ist Hr. Thomas als Geizhals, und Hr. Schindler als Wichtier recht ergötzlich. — Die Viktoria eröffnete ein Kindertheater (Nachmittags von 4 — 6) mit „Graf Kaspenpelz und seine Töchter“. — Bei Meyfel neu: „Die Franzosen in Mexiko“; in der Vorstadt: „Idola Cantalini“ oder „Ein Geschäft in Holland“.

F. **Prag.** (Novitäten und Reprisen. Dawison a. G.) Unser Repertoir ist wieder um sieben Novitäten reicher geworden, deren Werth freilich das Niveau des Gewöhnlichen nicht übersteigt. Einer besseren Gattung gehörte noch der Schwank „Eine gute Lehre“ von Borttil, und „Am Frei-

tag" von Schlesinger an. Das erstere Stückchen, im Anfange gedehnt, nimmt weiterhin einen frischeren Verlauf und enthält eine, wenn auch nicht neue, so doch komische Situation. In Schlesinger's Lustspiel herrscht durchaus ein Ton von wohlthuender Feinheit, welcher gegen manche später zu nennende Stücke vortheilhaft abstickt. Der Hauptfehler ist die Armuth an Handlung; dagegen sind die Figuren scharf und richtig gezeichnet. Beide Blüetlen fanden eine ganz tüchtige Darstellung und vielen Beifall. — Etwas tiefer stehen schon die einaktigen Stücke „Madame de Richelieu", dramatisirte Anekdote von Polo Henrian und „Ein Pagenstückchen", Lustspiel von E. Töpfer. Aufpruchslos, wie der Titel, ist der Inhalt des erstgenannten Stückes, welches eine einzige größere Scene enthält; der Stoff ist nicht uninteressant. Madame Richelieu sucht ihren jugendlichen Gemahl, der sich, um ihr zu entgehen, in die Bastille einsperren ließ, daselbst auf und weiß ihn durch ihre Anmuth zu gewinnen. Eine bessere Darstellung hätte das Ganze mehr gehoben. „Ein Pagenstückchen" ist eine Sammlung älterer Anekdoten aus der Zeit Friedrich's II.; manche Scenen, wie die, wo Voltaire von den Bauern für einen Affen gehalten wird, sind sehr komisch. Frl. Raabe war als lustiger Page ganz am Platze, Hr. Harry-Meyer hatte als König eine gute Maske. Am schwächsten sind das vieraktige Lustspiel „Eine Frau, die in Paris war" von G. v. Moser und das einaktige „Der politische Ehekontsenß" von Henrian. Beide kommen in ihrer indezenten Haltung überein; bei dem ersteren zeigt sich diese in den Situationen, bei dem letzteren im Dialog. Beide behandeln ferner einen sehr veralteten Stoff; Moser's Hauptscene, wo die in einen Husarenoffizier verkleidete Dame in Verlegenheit geräth, ist in Marsana's Helden viel besser behandelt, und die Grundidee des Henrion'schen Stückes ist, wie der Titel: „Lustspiel nach einem vorhandenen Stoffe" zum Theile eingesteht, Scribe's „Kammerdiener" entlehnt Im Ganzen ist „Eine Frau, die in Paris war" ein höchst schwaches Produkt, dessen Aufführung keinem Repertair zur Ehre gereicht. Fr. Burggraf, welche die Titelrolle gab, ist für Männerrollen entschieden nicht geeignet. Nicht viel Anderes als von diesem Stück gilt vom „politischen Ehekontsenß", welcher eine zerfahrene Handlung, schwankende Figuren und einen mit matten politischen Witzen und zweideutigen Späßen verbrämten Dialog enthält. Henrion hat hier den Dichter der „Liebesdiplomaten" ganz verleugnet. Frl. Raabe und Hr. Eichenwald gaben sich redliche Mühe, dem Stücke Erfolg zu verschaffen. Als Novität lernten wir die Operette „Die böse Nachbarin" von Klerr nach dem Lustspiele „Das war ich" kennen. Die Musik zeichnet sich weder durch besonderen Melodiereichthum, noch durch Originalität aus und beschränkt sich darauf, dem dankbaren Stoffe als Folie zu dienen; gegenüber den Suppé'schen Operetten ist eine größere Einfachheit zu bemerken. Von den Darstellern war Fr. Schmidt-Prochaska in der Titelrolle am besten; Hrn. Franke fehlt für Aufgaben dieses Genres die nöthige Leichtigkeit. Der Erfolg war mäßig. Zu der Oper wurde, neueinstudiert, Marschner's „Templer und Jüdin" gegeben; die Besetzung war eine sehr sorgfältige, Fr. Kainz-Prause (Rebekka) und die HH. Bachmann (Ivanhoe) und Krön (Tuck) gaben ihre Partien mit lebhaftem Eifer; besondere Vorliebe verwandte der Letztere auf sein ora pro nobis, mit welchem er wie mit seiner glücklich gewählten Maske viel Heiterkeit erregte. Auch die HH. Hardtmuth und Eilers sind lobend zu erwähnen. Das Publikum nahm das vielfach interessante Werk wie eine Novität auf, am meisten wirkte die Gerichtsscene und die episodische Figur des Bruder Tuck. — Einen leider allzuflüchtigen Genuß gewährte das einmalige Auftreten Dawison's als Shylock zum Benefice des Regisseurs Hrn. Rasenschön am 5. d. M. Das gedrängt volle Haus bereitete dem bedeutenden Künstler eine glänzende Anfnahme und rief ihn im Laufe des Abends zwölfmal. Die Leistung, ein in reicher Detailarbeit und mit den schärfsten Konturen ausgeführtes Kunstwerk, gewinnt ihre größte Bedeutung in dem klar hervortretenden und konsequent eingehaltenen Grundzug des Menschlichen, welcher über die ausgeprägten nationalen Elemente überall den Sieg davonträgt, am glänzendsten in der tragisch angelegten Schlußscene.

Kleine Chronik.

Carlotta Patti wird bereits im nächsten Monat auf dem Kontinente sich in Konzerten hören lassen, die der Impresario Ullmann mit ihr in Belgien, Holland und Deutschland veranstaltet. Von deutschen Städten sind zunächst Köln, Aachen, Bonn, Elberfeld, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt a. M., Leipzig, Hamburg, Berlin in Aussicht genommen. Das Kölner Konzert findet am 23. Jänner statt und wirken darin die HH. Pianist A. Jaell, Violinist F. Laub und Cellist W. Kellermann mit.

In Paris macht jetzt Sardou's vieraktige Komödie „Les Diables noirs" im Vaudeville-Theater Sensation. Der Stoff ist geradezu widrig, und es kann daher nur eine besonders geistvolle Behandlung dies Aufsehen erklärlich machen. — Mehrere dortige Opernbühnen führen ihrem Publikum ältere, schon lange nicht gehörte Werke vor. So erschien im Théâtre lyrique „Die Perle von Brasilien" von Felicien David wieder; die große Oper stndirt den Raffini'schen „Moses", und die komische Oper wird den „Blitz" von Halevy neu inszenieren.

Halm's neuestes Drama: „Wildfeuer", ist zur Kurzem in Schwerin zur ersten Aufführung gekommen und soll einen durchgreifenden Erfolg gehabt haben.

Eine neue Oper in drei Akten von August Lampert, unter dem Titel: „Des Sängers Fluch", wurde in Koburg zum Geburtsfeste der Herzogin aufgeführt und fand glänzende Aufnahme gefunden haben. Das Libretto schließt sich an Uhland's gleichnamiges Gedicht in der Weise an, daß der Fluch des alten Sängers den Schluß der Oper bildet. Mit demselben stürzt die nordische Königshalle ein und die Bühne verwandelt sich in eine öde Haidefläche, worauf nur eine einzelne zerbrochene Säule „von verschwundener Pracht zeugt". Die Musik wird als melodiereich und effektvoll in den Ensembles bezeichnet.

Das französische neue Theatergesetz, welches Napoleon in seiner letzten Thronrede ankündigte, ist im Ent-

wurfe bereits dem Staatsrath vorgelegt worden. In Folge dieses Gesetzes wird Jedermann, nach doppelter Anzeige und Erklärung beim Ministerium des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste und auf den Präfekturen für die Provinz, auf der Polizei-Präfektur für Paris, befugt sein, ein Theater zu eröffnen. Die Regierung wird in's Künftige fortfahren, die Theater, für die sie es zweckmäßig erachtet, zu subventioniren. Die Theater werden in Bezug auf die Wahl der von ihnen darzustellenden Stücke vollkommene Freiheit genießen, jedoch unter der Bedingung, daß der Text nicht geändert werde.

Konzerte. Das achte Gewandhauskonzert in Leipzig fand am 3. Dezember statt und enthielt im Programm: Mozart's G-moll-Symphonie, Schumann's Genoveva-Ouvertüre, Haydn's „Sturm“ und Bargiel's 13. Psalm. — In Hamburg wurde am 26. November in der Michaeliskirche Händel's „Messias“ aufgeführt unter Leitung des Hrn. Deppe. — In Breslau fand das fünfte Konzert des dortigen Orchestervereins unter persönlicher Leitung Richard Wagner's statt. Eröffnet wurde dasselbe mit Beethoven's A-dur-Symphonie; ferner wurden aufgeführt: Vorspiel und Schlußsatz zu „Tristan und Isolde“, Sigmund's Liebesgesang aus der „Walküre“, die Versammlung der Meistersingerzunft und das Vorspiel aus den „Meistersingern“, sämmtlich von R. Wagner. — Das zehnte Abonnement-Konzert der Theaterkapelle brachte: Symphonie G-moll von Mozart, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum“ von Mendelsohn, Ouvertüre (Nr. 3) zu „Leonore“ von Beethoven und Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum“ von Mendelsohn.

Lokales.

c.— **Im Burgtheater** gab am 15. Hr. Scherenberg (nachdem er sein Gastspiel mit dem „Majoratserben“ dem Vernehmen nach ziemlich glücklich begonnen hatte) als zweite Rolle den Saalfeld in Freytag's „Valentine“, mit nicht günstigem Erfolge. Das Naturell des Künstlers, dem sonst, abgesehen von dem etwas matt klingenden Organ, recht schöne Mittel zur Verfügung stehen, paßt für einfache Liebhaber ohne Zweifel besser als für diese chargirten. Die Freytag'schen Charaktere, deren höchste Tugend überhaupt nicht eben Natürlichkeit ist, wollen sehr koulant gespielt sein, wenn sie uns nicht manierirt vorkommen sollen. Hr. Scherenberg gab den Saalfeld zusehr als „schönen Mann“, stattete ihn mit einigen hübschen Posen aus; aber das Innere dieser mit einem fast barocken, genialen Edelmuth ausgestatteten Natur blieb ihm verschlossen. Am besten gelangen die lyrisch bewegten Stellen. In den Momenten aber, wo Saalfeld „bedeutend“ erscheinen sollte, war er am unzureichendsten; auch die sonst nicht üble Deklamation litt hier an einer gewissen schleppenden Gezwungenheit. Unter den übrigen Darstellern trat, neben Hrn. Meixner's bekannter Schuftfigur, vornehmlich Frl. Baudius höchst liebenswürdig hervor. Fr. Gabillon (Valentine) schien uns nicht glücklich disponirt.

Friedrich Hebbel †. Der Dichter der „Judith“ und der „Nibelungen“ ist am 13. früh 5½ Uhr hier gestorben. Er war am 18. März 1813 in Wesselburen in Dithmarschen geboren. 1835 kam er nach Hamburg, später nach Heidelberg und zuletzt nach München, um dort seine akademischen Studien zu vollenden. 1842 besuchte Hebbel Kopenhagen, wo ihm ein Reisestipendium zum Besuche von Paris und Italien verliehen wurde; seit 1844 lebte er in Wien, wo er sich mit Christine Enghaus vermählte und wo die meisten seiner dramatischen Schöpfungen am Burgtheater zur Aufführung kamen: 1848 seine „Maria Magdalena“, 1849 „Judith“, 1852 „Der Rubin“, 1853 „Magelona“, 1861 im Kaitheater „Michel Angelo“, und im Laufe dieses Jahres (zum ersten Male am 19. Februar) „Die Nibelungen“. Sein Schwanengesang „Demetrius“ soll bis auf die letzten zwei Scenen vollendet sein. Der Dichter erlag einem langwierigen Leiden, und die Oeffnung der Leiche ergab, daß keine ärztliche Kunst im Stande gewesen wäre, sein Leben zu fristen. Die Bestattung fand am 15., dem Wunsche des Verewigten gemäß, ohne Gesang und ohne Leichenrede statt. In der nächsten Nr. bringen wir einen Nachruf.

Briefkasten. 12. — 18. Dezember: W. L. in Zürich, ♂ in Berlin: Bereits benützt. — O. G. in Berlin, H. O. in Augsburg, e.. x dier, H. Th. R. in Berlin: Erhalten.

Pränumerations-Einladung.

Die „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik“ beginnen mit Januar 1864, unter **mehrfach verbesserter Ausstattung**, bei **unverändertem Preise** ihren **zehnten** Jahrgang.

Die „Recensionen“ bringen eine vollständige kritische und statistische Revüe der Wiener Theater- und Musikleistungen, Korrespondenzen aus London, Paris, Italien, den deutschen Hauptstädten und den österreichischen Provinzen; kritische Besprechungen der einschlägigen Literatur; Künstlerbiographien; Abhandlungen über die heimischen Kunstzustände und über wichtige Prinzipienfragen der Kunst und Kunstpflege, zahlreiche Notizen u. s. w.

Die **Pränumerationsbedingungen** sind am Kopfe des Blattes angegeben; wir bitten die Bestellungen unter Adresse der **Expedition** (G. Jägermayer und Comp., Graben 14) thunlichst bald einzusenden, damit in der Lieferung des Blattes kein Aufschub entstehe.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 52. Neunter Jahrgang.

Recensionen

Wien. 24. Dezember 1863.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermayer und Comp., Graben 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen.

Inhalt: Friedrich Hebbel. — Briefe von Iffland. (Schluß.) — Berliner Musikbericht. — Theater- und Musikbericht aus Rom. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Neubesetzungen), Opernttheater (Repertoir), Josefstadt („Der Armenvater"). — Wiener Konzertbericht (Gesellschaftskonzert). — Neue Erscheinungen (Gärtner). — Korrespondenz-Nachrichten (Innsbruck). — Kleine Chronik. — Lokales.

Friedrich Hebbel.

†. Ueber einen großen deutschen Dichter hat sich die Erde geschlossen. Es sollen diese Zeilen keine Biographie Hebbel's sein, keine kritische Auseinandersetzung seines literarischen Entwickelungsganges; wir behalten uns diese vor. Sie sollen nur dem allgemeinen Gefühl der Theilnahme, der schmerzlichen Trauer um einen bedeutenden Mann, um einen achtunggebietenden Genius, die so manches Herz erfüllt, auch in diesen Blättern Ausdruck leihen.

Friedrich Hebbel war eine jener in sich abgeschlossenen, hartkörnigen, scharfkantigen Naturen, die nicht schnell und allgemein zur Geltung kommen; die Anfangs nur Wenige anregen, begeistern, entflammen, Viele abstoßen, noch Mehreren unbegreiflich bleiben — aber Allen durch ihre Bedeutung imponiren. Solche Naturen bilden Partei, man kann für oder gegen sie kämpfen, aber ignoriren kann man sie nicht. Sie gehen unter, wie Grabbe und Kleist, wenn ihre Kraft an dem Widerstande erlahmt; sie kräftigen und verklären sich, wenn sie sich zügeln und in geordnete Bahnen lenken, wie Hebbel. Sein Genius hatte nichts von dem Goethe'schen Sänger, der da „singet, wie der Vogel singt". Dem Schiller'schen, dessen Lied „wie in den Lüften der Sturmwind braust", näher verwandt, war er sich selbstbewußter, „von wannen er kommt und saust": er war das Kind der neueren Philosophie. Er bewegte sich um so fremder und ungebärdiger auf dem Felde der Poesie, je näher er seiner Wiege stand, und fand erst Maß und Klärung nach langen prüfungsvollen Lehr- und Wanderjahren, um dann — kurz vor Sonnenuntergang — in seinem vollsten, reinsten Lichte zu leuchten.

Es war in seltsamer Uebereinstimmung auf die Glanzperiode der Künste eine lange nebelhafte Pause gefolgt, die unangefochtene gleichgiltige Herrschaft der aurea mediocritas. Da erhob sich, gleichzeitig mit dem politischen Morgen Deutschlands, die Kunst und stülpte sich, zum Entsetzen des dritten Standes, in Malerei, Musik und Dichtkunst die phrygische Mütze auf das kühngehobene Haupt. Mit dem Schwert der Reflexion schlug sie in die träumerische Gefühlsseligkeit. Genelli und Rahl, Hebbel und Wagner kämpften den gleichen Kampf, wenn auch mit ungleichen Mitteln und Kräften, und regten Bewunderer und Gegner zu einer neuen heilsamen Thätigkeit auf.

Der erste Eindruck, den Hebbel's Dramen „Judith", „Maria Magdalena" und „Genovefa" hervorbrachten, war der des Ungeheuerlichen. Es lag in diesen Dichtungen eine prometheïsche Auflehnung gegen die herrschenden Götter, die etwas Erschreckendes und zugleich Bewunderungswerthes hatte. Sie ließen an seinem Erfolg zweifeln, aber nicht an seinem Muth, an seiner Kraft. In diesem trotzigen Alleinstehen gefiel sich Hebbel als Dichter und Mensch; sein Glaube an sich selbst bedurfte und verlangte keinen Erfolg; mit seltsamem Behagen kultivirte er gerade die Absonderlichkeiten seines Genius und machte

— fast wie absichtlich — einen Schritt nach rückwärts zur „Julia“, dem „Trauerspiel in Sizilien“ und dem „Rubin“, um mit den Trümmern zu spielen, die er sich selbst in den Weg gelegt. Es ist dies dieselbe Periode, in welcher der Mensch Hebbel ungesellig und mit vernichtender Jehova-Strenge keinen andern Gott neben sich duldete, und keinen andern Freund kannte, als seine unbedingten Anbeter. In dem kleinen Drama „Michel Angelo“ lagert sich aber bald und glücklicherweise dieser fieberhafte Trotz ab; das stolze „Ich pardonnire jedes Insekt“, scheint in immer milderer Wendung seine eigene Lebensregel geworden zu sein, und wie sich des Dichters Werke mit seinem rührend innigen Epos „Mutter und Kind“, mit der reinen „Agnes Bernauer“ und der großartigen „Nibelungen-Trilogie“ in ruhigem Maße entwickeln, so tritt auch der Mensch klar und groß aus sich heraus, wie er in der letzten Periode seines irdischen Lebens unter uns wandelte und in unserer Erinnerung fortleben wird.

In gerechter Wechselwirkung ward nun für den versöhnten Dichter auch die Welt wie mit einem Schlage empfänglich. Er bedurfte keiner Parteigänger mehr; die gebildete Welt war seine Partei geworden. Sein Epos ward gekrönt und in rascher Folge vielfach aufgelegt; seine „Nibelungen“ fanden ein bewunderndes Publikum an den meisten großen deutschen Bühnen, zuletzt auch auf der unsrigen. Sie zogen nicht, wie seine früheren Dramen, gleich Kometen über den Bühnenhimmel; sie erleuchteten und erwärmten das Publikum; sie zündeten im Herzen der Jugend eine Flamme der Sympathie an, gleich der, die dem stürmischen Genius Schiller's einst entgegenschlug; kunstsinnige Fürsten wetteiferten, dem Dichter zu huldigen, er stand auf der Schwelle echter Popularität und freute sich dieser Umwandlung seines Schicksals mit fast kindlicher Unbefangenheit. Mit nie gefühlter Begeisterung (wie er selbst sich ausdrückte) ging er an die Vollendung seines „Demetrius“, da brach des Todes Hand, im wahren Sinne des Wortes, die von langer schleichender Krankheit zernagte Hülle dieses edlen Geistes.

Hebbel hinterläßt das Drama „Demetrius“, das er auf Wunsch seines fürstlichen Freundes, des Großherzogs von Weimar zuerst nach der Schiller'schen Anlage begann, bald aber selbständig von Neuem zu entwerfen anfing. „Man kann aus dem Schiller'schen „Torso“ — so äußerte er sich — „nichts Anderes als einen „Torso“ machen. Man muß den Stoff des „Demetrius“ später oder früher „auffassen“. Hebbel hat ihn früher angefaßt, sein Drama begann vor Demetrius' Erhebung zum Prätendenten. Es ist bis auf die letzten Scenen des letzten Aktes vollendet. Schon bettlägerig schrieb er die letzten Auftritte. „Das sei nur ein Abschreiben“ meinte er, „das Ganze stehe fertig bis auf's Komma vor seiner Seele“.

Er hinterläßt eine Anzahl Gedichte, die einen Band füllen dürften, und eine wohlgeordnete merkwürdige Korrespondenz mit den bedeutendsten Männern der Gegenwart. In seinen Briefen wie in seinen Gesprächen wußte er stets seine Ideen mit bewunderungswürdiger Präzision und mächtiger Ueberzeugungskraft zu entfalten, und für seine früheren Dramen war er selbst der einzige genügende Kommentar. Was er in jenen nur intendirt, nur leicht angelegt hatte, das wußte er in Gesprächen darüber in prächtigen Farben zum Verständniß zu bringen. Wer ihn gekannt, der wird sich solcher Stunden, in denen Gedanken von seinen Lippen wie Ströme aus einer überschäumenden Quelle flossen, mit Entzücken erinnern.

Hebbel's Leiden, das Anfangs bedeutungslos schien, hatte ihn in den letzten Monaten an's Bett gefesselt. Er empfing seine Freunde und liebte es, durch anregende Gespräche seine Schmerzen zu verscheuchen. Mit rührender Pietät hing er an seinem Arzt, der ihn brüderlich pflegte und sich längst über den gefährlichen, wenn auch verborgenen Feind nicht täuschte, der des Dichters Lebenskraft heimlich und unausgesetzt angriff. Die Preiskrönung in Berlin fällt in die letzten Wochen seines Lebens. Als Schreiber dieses ihm glückwünschend die Hand reichte, erwiderte Hebbel: „Das ist Menschenlos! Uns fehlt der Wein oder der Becher“! Von der Gefährlichkeit seines Zustandes ahnte er nichts, selbst als der in sich selbst zerfallende Körper und das große blaue Auge voll fremdartiger Verklärung seine Umgebung längst belehrt hatten, wie wenig von ihm noch dieser Welt angehöre. Er starb im Kreise seiner Geliebten, betrauert von wahren Freunden, gefeiert von seiner Nation, auf der Sonnenhöhe seines Glückes: ein beneidenswerthes Dichterlos!

Briefe von Iffland.

Aus dem Nachlasse des Reg.-Rath Streit, Direktor des Breslauer Theaters.

Mitgetheilt von **Karl v. Holtei.**

(Schluß.) *)

V.

Berlin, den 13. Februar 1809.

Hier, mein lieber Freund! sende ich Ihnen den jungen Neumann.

Die Post kostet achtzehn Thaler; so sind denn wohl dreißig Thaler, die er in Summa als Reisegeld, auf Ihre ihm zugeschriebene Anweisung an mich, erhalten hat, nicht zu viel. Belieben Sie mir dieses Geld hier erstatten zu lassen.

Neumann ist sittsam und bescheiden. Gönnen Sie ihm Rath und Zutritt, so wird es ihm gut gehen. In „Montfaucon" oder „Messina" könnte sein Debüt sein. **) Sie haben auch ihrem Bruder Kommission gegeben, weßhalb ich Einem Namens Steppner ein Zeugniß nicht habe versagen wollen, das er gefordert. — Der Student ist fort.

Der Himmel sei mit Ihnen! Alle grüßen alle Lieben.

Ihr Iffland.

VI.

Berlin, den 8. Dezember 1810.

Mein hochverehrter Freund!

Ich danke Ihnen das Vertrauen, das Sie in Betreff des Hrn. Rebenstein mir bewiesen. Ich habe, obwohl ich seinen Abgang nicht wünsche, ihm Ihr Schreiben schuldigermaßen zugestellt, und er wird ihnen erwidern, daß er seinen Unterricht noch nicht zu unterbrechen gedenkt.

Es ist beschwerlich nach Breslau Jemand zu empfehlen, und es scheint, daß alle die Unglück haben, welche vorher dafür bekannt werden, von mir empfohlen zu sein.

Indeß gibt das eben in Magdeburg auf den 14. Januar aufgekündete Theater mir Gelegenheit, Ihnen zwei Notizen pflichtmäßig zu geben.

Hr. Kanndte (?) zwischen zwanzig — zweiundzwanzig Jahren, ein wohlgemachsener, höchst sittlicher, von hiesigen wackeren Eltern abstammender junger Mann mit braven Schulstudien, von angenehmer Gesichtsbildung, gutem Organ und großem (doch nicht übergroßem) Wuchse; von einem besonders blühenden Gedächtnisse, hat seit einem Jahre von 5 Thaler Gehalt sich zu 9 Thaler Gehalt herauf gebracht. Man hat ihn — er singt Baritou — Alles spielen lassen, und er hat nichts verderbt. Er muß jeder Direktion willkommen sein, und ich glaube. Sie sollten ihn versuchen.

Der zweite, ebendaselbst. ist Hr. Deny. Bruder dessen, der in Weimar ist. Eine schöne schlanke Figur von zweiundzwanzig — dreiundzwanzig Jahren. Ein Mensch von viel Phantasie, Feuer und Leben. Ganz eigentlich für das Liebhaberfach. in dem er fast Zimmermann's Talent hat, ohne dessen Fehler. Ich rathe Ihnen indeß. falls Sie etwas thun wollen. es bald zu thun.

Wegen Demoiselle Kilitschky habe ich nächsten Posttag Ihnen ausführlich zu schreiben.

Mit alter Freundschaft der Ihrige Iffland.

VII.

Berlin. den 11. Januar 1811.

Verehrter Freund!

Ein sehr schätzbarer Mann, Kunstfreund und mein Freund, Hr. Ephraim aus Berlin (aber nicht der berüchtigte Geheimrath in politicis) reiset nach Breslau, und um so mehr gebe ich ihm diesen Brief mit, da er über Eins und das Andere mit Ihnen sich ausführlicher erklären, als ich es schreiben kann.

Namentlich über die von mir an Dem. Kilitschky im Sommer vorigen Jahres gethanenen Schritte zu einem hiesigen Engagement.

Mehrere Berliner, aus den schlesischen Bädern kommend, namentlich Hr. Geheimerath Walper, besonders auch Hr. Beschort, gaben von dieser jungen Künstlerin eine so anziehende Beschreibung in hiesigen Zirkeln, daß von vielen Seiten und bedeutenden Personen das bestimmte Verlangen an mich erging, deren Engagement zu machen. Als nun Hr. Kapellmeister Weber *) ohnedies nach Breslau ging, um von da weiter in Schlesien zu reisen, suchte ich von ihm über die

*) S. Nr. 50, S. 783.

**) Herr Neumann, Vater unserer unersetzten Luise Neumann, betrat am 3. März 1809 die Breslauer Bühne zum ersten Male als Anton in „Die Jäger". Einsender befand sich an diesem Abende im Parterre. — Wie die zuverlässigen Nachweisungen des Hrn. Direktor Richard Kießling besagen, blieb Hr. Neumann bis Ostern 1811 in Breslau als vielbeschäftigtes und gern gesehenes Mitglied der Bühne. Am 14. April ging er ab. H.

*) Bernhard Anselm Weber, verdienstvoller Komponist. Seine melodramatische Musik zu Schiller's „Jungfrau", vorzüglich der Krönungsmarsch, sind vorzügliche Werke, von denen Paganini, als er sie in einer Darmstädter Theaterprobe hörte, so entzückt war, daß er mich um Abschriften bat. H.

junge Künstlerin demnächst Auskunft zu erhalten. Auch sandte ich auf 24 Stunden Hrn. Sekretär Paull mit, über dieselbe und deren Gestalt den Ausspruch Mehrerer zu haben.

Sie hatte schon an Hrn. Beschort die Erklärung gegeben, daß sie in Breslau nicht bleiben würde.

Nun erst wurden ihr Engagementsanträge gemacht, auf welche sie erst nach Michaelis erwiederte, daß sie Ende ihres Kontraktes darauf eingehen wolle, vorher aber hier Gastrollen zu geben wünsche.

Darauf nun bringt Hr. Ephraim, bei seiner Geschäftsreise, ihr die Antwort, daß wir hier die Gastrollen und das Engagement mit ihr wünschen.

Dies Alles, wie meine ganze Lage, und daß ich das Verhältniß zwischen Ihnen und Hrn. Neumann erneuert wünsche, wenn's Ihnen paßt, — und Manches Andere — wird Ihnen mein Freund näher erklären.

Von Herzen Ihr Iffland.

Nachschrift
vom 26. Juni 1811.

Hr. Ephraim reisete nicht und mein Brief ist halb veraltet.

Dlle. K. hat vorgestern um Engagement geschrieben, und so bestimmt, daß ich ihr nun, wie das Theater sitnirt ist, und wie ich es bin, Anträge machen muß.

Dlle. Herbst, eine der fürtrefflichsten Theaterakquisitionen, die es gibt, wird wohl nächstens wieder auftreten. Ich weiß nicht, ob sie wird hier bleiben wollen, oder nicht?

Ueber eine Reise von mir zu Ihnen, die gewiß in meinem Willen liegt, *) gestatten Sie mir einen Posttag Aufschub, Ihnen ausführlicher antworten zu können.

Einen Tänzer, der Ihnen passen könnte, weiß ich heute noch nicht zu nennen, doch denke ich im nächsten Briefe es zu können.

Die Ballet-Programme erfolgen morgen mit fahrender Post. Ihr Iffland.

VIII.

Berlin, 17. Dezember 1811.

Mein werther Freund!

Man sagt hier allgemein, Dlle. K. habe der Welt ein Kindlein gegeben! Ist das? — Kann, soll, wird das eine Aenderung bewirken? — Wünscht sie eine Aenderung? — Wünschen Sie eine? Darüber ein ehrliches Wort dem diskreten Freund Iffland.

IX.

Berlin, 3. Januar 1812.

Ich danke Ihnen, mein geliebter Freund, für die Nachricht Dlle. K. betreffend. Es wird sich Alles nun in die nöthigen Fugen finden, indessen muß ich dennoch Sie angelegen bitten, daß Sie ihr die Leitung geben, die Sache (der Sache und der Akten wegen) mit Anstand bei der hiesigen Direktion abzuhandeln. Zu allem Billigen gern erbötig, kann man sich doch nicht absolut zum Besten haben lassen, wenn auch nicht einmal die Form der Wohlanständigkeit gebraucht wird. Offiziell kann ich von der Anzeige keine Notiz nehmen, da unser Recht besteht, bis Dlle. K. selbst uns Anzeige macht und um Zurücknahme ihres bestehenden Kontraktes ersucht. Diesen Umstand muß ich nun erwarten. Von Herzen der Ihre Iffland.

X.

An Frau Regierungsrath Streit
in Breslau.

Reinerz, 22. Juli 1814.

Daß wir oft von Ihnen geredet haben, dafür bürge Ihnen Ihre eigene Güte und Liebenswürdigkeit. Alle Augenblicke meinen wir eine der so lieben Erscheinungen von der Höhe am Bach zu uns herab kommen zu sehen, und werden dann nur zu schmerzlich den Irrthum gewahr. Jedoch, da Ihre Pflege den lieben Mann erhält, so freuen wir uns um Allerwillen. Sie wieder in Ihren schönen, bequemen Umgebungen zu wissen, wo die Groß-Kinder auf Stecken reiten, und dem Leben unnennbaren Reiz geben, den Gott Ihnen, theure Freunde, lange erhalte!

Die beikommenden zwei Rezepte bitte ich in der Günther'schen Apotheke in doppelter Portion machen zu lassen, und da sie hier und in Glaz nicht zu machen sind, mit erster Gelegenheit mir zu senden. Es liegt mir viel daran, so wie an dem bei Instrumentmacher Knöpfel zu kaufenden Instrumente. Den Betrag im Ganzen werde ich am Schlusse der Reise dankbar erstatten.

Nach leichtem Einschnitt verlor ich heute viel Wasser. Gott erhalte Sie Alle! Ihr Iffland.

Dies ist das letzte Blatt — und nicht lange nachher schlug ihm die letzte Stunde. Man hört das Grabgeläute schon aus dem kleinen Briefchen.

*) Sie ist zu Stande gekommen. Iffland gab im Sommer 1814 eine Reihe von Gastrollen in Breslau. Unter Anderem auch den „Lear". (Siehe „Vierzig Jahre".) H.

Ich habe vergangenen Sommer in Reinerz auf dem Fleck Erde gestanden, der einst das Häuschen getragen, wo vor vierundfünfzig Jahren Streit und Iffland mitsammen wohnten und die Brunnenkur gebrauchten. Die edlen Männer sind todt; das Häuschen ist verschwunden .... das Angedenken lebt.

Berliner Opernbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Beginn der neuen Opernsaison. — Der vertiefte Kammerton. — Die Oper: „La Reöle“. — Gastspiel des Hrn. Koloman Schmidt und des Frl. Parepa. — Friedrich-Wilhelmstädt'sches Theater. — Italienische Oper im Viktoriatheater. — Adelina Patti. — Der Tenorist Raudin.

Die erste und vielleicht wichtigste Novität der diesjährigen Opernsaison ist die vertiefte Stimmung, die wenigstens auf der königlichen Bühne endlich an die Stelle des bisher geltenden hohen Kammertons getreten ist. Vor einigen Jahren versammelte bekanntlich die kaiserlich französische Regierung eine Kommission von Sachverständigen in Paris, an der u. A. Halevy, Auber und Meyerbeer Theil nahmen, und welche die Aufgabe hatte, die normale Tonhöhe zu bestimmen. Ein doppelter Gedanke lag dieser Maßregel zu Grunde. Wie schon längst das Maß-, Gewicht- und Münzwesen einheitlich geordnet war, so sollte auch im Tonreich eine allgemein giltige Währung eingeführt und der Willkür der einzelnen Bühnen und Orchester, unter der namentlich die Sänger litten, ein Ende gemacht werden. Der Kammerton ist nämlich nicht nur in Petersburg ein anderer als in Paris, Berlin, Wien und London, sondern fast in jeder einzelnen Stadt desselben Landes gab Zufall oder Belieben den Ausschlag. Noch wichtiger war der folgende Gesichtspunkt. Seitdem überhaupt die Tonhöhe wissenschaftlich gemessen worden, hat man ein stetiges Hinauftreiben der Stimmung beobachtet. In den Zeiten Lulli's war sie um ein und einen halben Ton tiefer als jetzt. Das A von damals entsprach also ungefähr unserem Fis. Seit Händel und Gluck sind wir um den Unterschied eines ganzen Tones gestiegen, seit Mozart um den eines halben. Diese unaufhaltsam fortschreitende Erhöhung des Kammertons entsprang aus dem Verlangen nach immer schärferem Nervenreiz, eine Sehnsucht, in welcher Komponisten, ausführende Künstler und Publikum zusammentrafen. In der Musik wie in den Schwesterkünsten gibt es eine Menge von Erscheinungen, die sich alle aus demselben Drang erklären. Er liegt den immer blendenden Klangwirkungen unseres Orchesters eben so sehr zu Grunde, wie der herrschenden Neigung, das Tempo zu übereilen, das Allegro in Presto, das Presto in Prestissimo zu verwandeln. Er verführt unsere Maler dazu, ihre Pinsel in Feuer zu tauchen, durch die grellsten Farbeneffekte das Auge zu überraschen. In je höherer Tonlage ein Musikstück vorgetragen wird, um so heller und zudringlicher ist gleichsam die Beleuchtung, die auf die melodischen und harmonischen Umrisse fällt, Die Reduktion des Kammertons, zu der man sich endlich entschließen zu müssen glaubte, kommt vor Allem den Sängern zu Gute und unter ihnen am meisten den Tenoren, denn die Bässe werden von den Komponisten nur ausnahmsweise bis zu den obersten Grenzen ihres Umfanges hinaufgeführt, die Frauenstimmen sind aber von Haus aus elastischer. Unter der Herrschaft des bisher geltenden Kammertones verschwendeten z. B. die Darsteller des Achill und Rinald die Kraft und das Blut ihrer Stimmen an rein unmögliche Aufgaben. Trotz des besten Wollens und Vermögens wandelten sie die Heiden, deren Repräsentation ihnen oblag, in häßliche Karrikaturen um. Sie schwärmten entweder im Falsett, das seinem Klangcharakter nach dem Wesen des idealen Styls völlig widerspricht, für Liebe, Kampf und Ruhm, oder zwangen ihr Organ zu Anstrengungen, welche die ernste Würde und ruhige Harmonie des Eindrucks, also die Grundbedingungen des klassischen Vortrags aufhoben. Aber auch unseren Armiden und Königinnen der Nacht war der hohe Kammerton ein erbitterter Feind. Bei der Herabsetzung des letzteren handelte es sich nicht allein um die Erhaltung unserer Stimmen, sondern zugleich um die ungefälschte Wiedergabe der Schöpfungen des achtzehnten Jahrhunderts. Sobald die Tonhöhe, die dem Komponisten bei seinem Schaffen vorschwebte, geändert wird, so verschiebt sich damit auch der Schwerpunkt der Empfindung. Bei wesentlicher Erhöhung tritt an die Stelle milder Innigkeit und edlen Ernstes unruhige Hast und krankhafte Spannung. Während des Vortrags des Maskenterzetts im „Don Juan“ und des Briefduetts in „Figaro:s Hochzeit“ drängte sich wiederholt diese Wahrnehmung auf. Für die gesammte Instrumentalmusik ist die vertiefte Stimmung von geringerer Bedeutung, hauptsächlich deshalb, weil die Blüthe der ersteren in eine Zeit fällt, deren Tonhöhe der unsrigen ziemlich nahe kommt. Bei der Festsetzung des Diapason normal ging die Absicht der Kommission

dahin, zwischen den mannigfaltigen, sich bekämpfenden Bedenken und Ansprüchen einen Mittelweg einzuschlagen. Die Vorstände der Orchester freilschten im Hinblick auf das glänzende Kolorit ihrer hochgestimmten Instrumente um jede einzelne Schwingung. Die Rückkehr zur Stimmung der Mozart'schen Periode wünschten dagegen die Freunde der klassischen Gesangskunst. Man traf endlich die Auskunft, um etwa einen Drittel Ton herabzugehen, also ungefähr die Tonhöhe des „Fidelio“ und der „Vestalin“ als die fortan allein giltige zu fixiren. Der spezifische Charakter der einzelnen Tonarten wird übrigens weder durch eine erhöhte noch durch eine vertiefte Stimmung berührt, denn derselbe hängt lediglich von den enharmonischen Unterschieden, ferner von rein materiellen Gründen ab. Nachdem man neuerdings in Wien und Dresden den Diapason normal eingeführt, ist nun auch unsere Bühne dem guten Beispiel gefolgt. Bei dem kosmopolitischen Charakter der Musik war dies Verfahren das bei Weitem zweckmäßigste. Alle Hoffnungen, welche unsere Tenore auf den neuen Kammerton gesetzt, sind in Erfüllung gegangen. Dem Fiorestan des Hrn Formes, dem Rinald des Hrn. Woworsky, dem Pylades des Hrn. Krüger ist er der hülfreichste Freund geworden. Aber auch der klassischen Oper im Ganzen kommt die Neuerung, trotz ihres äußerlich betrachtet geringen Umfangs, trefflich zu statten. Der Klang erscheint jetzt ungleich breiter, voller, gesättigter, man möchte sagen vornehmer.

Zum ersten Mal seit anderthalb Jahren hat sich das Repertoir der königlichen Bühne wieder der Arbeit eines deutschen Komponisten geöffnet; obgleich Ihnen über die dreiaktige komisch-romantische Oper „La Réole“, Text von Charlotte Birch-Pfeiffer, Musik von Gustav Schmidt, von Dresden und Kassel aus berichtet ist, glaube ich doch noch mit ein paar Worten auf das Werk zurückkommen zu sollen. Trotz der überwiegend ablehnenden Haltung des Publikums während der ersten Vorstellung, hat es sich bis jetzt noch auf der Tagesordnung behauptet. In dem Libretto erkennt man die, mit allen Handwerksgriffen der Bühne vertraute Verfasserin. Sie nahm sich jene, von Scribe zuerst auf die Komödie, später auch auf die komische Oper angewandte Schablone zum Muster, welche irgend eine geschichtliche Katastrophe nur als den Rahmen und Untergrund für allerhand bunte Arabesken aus dem Salonleben benutzt. Die Staatsaktion ist nur die Folie für die Liebeständelei und anderes gebrechliches Spielzeug. Wir stehen in der Antichambre und betrachten das Treiben der Könige und Helden aus der Perspektive der Kammerdiener und Zofen. Die ganze Gattung hat etwas dem deutschen Sinne Widerstrebendes und wird für uns nur genießbar, wenn der ironisirenden Behandlung, die sie bedingt, Geist, Anmuth und Laune das Geleit geben. Aber weder in seinen Versen noch in seiner Prosa kredenzt uns das Libretto den Champagnerschaum des Esprits. Gern mag man anerkennen, daß man uns hier mit jener Hefe der Gemeinheit verschont, mit welcher der Troß der Textfabrikanten seine fade Waare zu säuern pflegt. Dieser Vorzug ist indessen rein negativer Natur. An dem französischen wie an dem hugenottischen Hof geht es viel zu kleinbürgerlich, nüchtern und hausbacken her, als daß wir uns in ihrer geistigen Atmosphäre wohl fühlen könnten. Und der poetische Duft und Farbenschimmer ist es nicht allein, woran es allen diesen Gebilden gebricht. es fehlt ihnen zugleich die feste Anlage und konkrete Bestimmtheit. Hinter den Masken, die wir um uns erblicken, spähen wir vergeblich nach einem ausdrucksvollen Menschenantlitz, geröthet vom echten Blut der Empfindung, mit dem warmen Hauch des Lebens auf den Lippen.

Einem solchen Text gegenüber war die Aufgabe des Komponisten dornig genug, er konnte ihm im besten Falle nur den Stoff zu einer geschickten Kapellmeister- und Gelegenheitsarbeit liefern und diesen Charakter trägt auch im Wesentlichen die Musik. Zwei Schmidt'sche Opern sind dem Berliner Publikum bereits früher bekannt geworden: „Prinz Eugen“ und „Die Weiber von Weinsberg“. In der ästhetischen Skala steht die neue Arbeit um mehrere Stufen höher, als beide. Trotz ihrer ausgesprochenen Richtung auf das allgemein Verständliche hält die Musik ihr Gewissen von der Berührung mit dem schlechthin Rohen und Trivialen rein. Sie verschmäht den grobkörnigen Realismus der Posse, die zudringlicheren Marsch- und Tanzrhythmen wie die dreisten Handgreiflichkeiten des neuesten Kouplestyls. Wenn wir sie hie und da in vertraulicheren Beziehungen zu der landläufigen deutschen Liedersentimentalität ertappen, so sinkt sie doch nirgends zum eigentlichen Bänkelsängerton herab. Das Streben nach charakteristischem Ausdruck, dem sie eifrig nachgeht, verführt sie nicht zum Ueberladenen, Gezierten oder Gewaltsamen. vielmehr legt sie stets eine ebenso ehrliche, als bescheidene Gemüthsart an den Tag, sowohl in dem Aufgebot der äußeren Mittel wie in deren Verwendung. Die Stimmen sind naturgemäß behandelt, die Ensemble's empfehlen sich durch Fluß und Wohlklang. Wie in den

meisten deutschen Opernpartituren, so geht es freilich auch hier in den Reihen des Orchesters am frischesten und lebendigsten her. Wer der Instrumentation mit Aufmerksamkeit folgt, wird eine ganze Anzahl kleiner gefälliger Gebilde und charakteristischer Züge als Ausbeute gewinnen. Daß bei allen diesen Vorzügen das Werk kaum mehr als den äußeren Sinn des Empfangenden flüchtig zu berühren vermag, davon liegt der Grund in seinem gar so oberflächlichen Effektizismus. Niemand wird von unserer Zeit ausgeprägte künstlerische Charakterköpfe erwarten. wohl muß man aber verlangen, daß es dem musikalischen Gemeingut, welches unsere Komponisten zu ihren Werken verwenden, doch nicht an allen individuellen Nuancen und Schattirungen fehle. Nirgends hat der Hörer das Gefühl, daß der Autor von „La Réole“ seine Töne aus den Tiefen des eigenen Wesens schöpfte; immer erblickt er ihn geschäftig, nach bestimmten Mustern und Ausdrucksschablonen zu empfinden und zu gestalten. Kaum irgend etwas, das uns nicht aus zweiter oder dritter Hand geboten würde. Passionirten Reminiszenzensuchern gewährt diese Partitur das ergiebigste Jagdrevier. Meist sind es deutsche Vorbilder, nach denen der Komponist arbeitet, nur hin und wieder wirft uns die komische Muse der Franzosen einen verstohlenen Gruß zu. Im Gebiet des Scherzes und der Laune geht dieser Musik die leicht beschwingte Grazie des echten Humors ab und wo sie Ernst macht, vermißt man den vollen Grundton der Empfindung, denn beide entstammen nur der wirklichen Innerlichkeit. In der Ausführung that sich am meisten Frl. de Ahna hervor, welcher mit der Armanda die wichtigste Aufgabe zugefallen. Außerdem betheiligten sich die Damen Gericke, Santer, Jachmann-Wagner, (die Partie der Letzteren, Katharina von Medicis, beschränkte sich, abgesehen von der Mitwirkung in einigen Ensembles, nur auf gesprochenen Dialog), ferner die HH. Waworsky. Salomon und Krüger.

Als Gäste erschienen während der letzten Monate der Heldentenor Hr. Koloman Schmidt aus Pest und die Koloraturſängerin Frl. Euphrosyne Parepa aus London. Von Berlin gerade abwesend, wohnte ich dem Auftreten des Ersteren nicht bei. Von sachkundigen Freunden höre ich, daß seine Tonbildung manche schätzenswerthe Eigenschaften besitzt, dem Vortrag dagegen jede individuellere Bestimmtheit und saftigere Farbe des Ausdrucks abgeht. Frl. Parepa gastirte als Lukrezia, Norma und Königin der Nacht. Ihre Leistungen empfehlen sich durch Weichheit des Stimmklangs, Reinheit der Intonation und jene wählerische Eleganz, die vor Allem der älteren italienischen Schule eigen ist. Man hatte sofort den Eindruck eines von Natur wohlgebildeten, durch gewissenhafte Uebung und Disziplin geläuterten und befestigten Organs. Der Umfang erstreckt sich über zwei und eine halbe Oktave. Große Sorgfalt hat die Sängerin auf die Schmeidigung des höchsten Registers und auf die Entwicklung der Koloratur gewandt. Kraft und Fülle des Tons, sowie die überzeugende Unmittelbarkeit des Ausdrucks gehen ihr ab. Auffassung und Vortrag halten sich durchweg in der lauen Gefühlsatmosphäre des Salons. An diesem Mangel scheiterte in der „Norma“ wie im zweiten Akt der „Lukrezia“ alle Wirkung. Unzugänglich ist dieser Stimme jede Rolle von wirklich dramatischem Gehalt. Einen Triumph feierte dagegen der Gast als Königin der Nacht in der „Zauberflöte“. Einige Theile der renitenten Partie wurden hier in einer Vollendung ausgeführt, deren Gleichen ich mich nicht entsinne. Dahin gehört besonders das Allegro der ersten Arie. Es reihte sich durch die zierliche Leichtigkeit der Behandlung, den funkelnden Glanz der Koloratur, die mühelose Ansprache des höchsten Registers den ausgesuchtesten Kabinetsstücken der Gesangskunst an. Das gefürchtete dreigestrichene F entflog den Lippen des Gastes so anspruchslos, wie wenn solche Dinge sich ganz von selbst verständen. Die zweite Arie mit ihren altmodischen Staffkatofiguren erschien der Sängerin weniger mundgerecht. Die Ausführung überraschte indessen auch hier durch einzelne Züge, wie sie nur einer Virtuosität ohne Furcht und Tadel zu Gebote stehen. Im Gegensatz zu diesen Delikatessen der Schule wurden diejenigen Stellen der Partie, die es, um mit Mendelsohn zu reden, „mehr in sich haben“, recht achtlos und obenhin behandelt. Das Eingangsrecitativ und das folgende Andante verrieth auch nicht durch den leisesten Hauch das schmerzliche Drängen und Wogen im beleidigten Mutterherzen.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater brachte als Novitäten: Offenbach's „Schwätzerin von Saragossa“ und Suppé's „Flotte Bursche“. Das letztere Stück steht unter dem Niveau d. Bl., auf die Offenbach'sche Operette, um deren Ausführung sich Frl. Limbach besondere Verdienste erwarb, komme ich bei einer späteren Gelegenheit zurück.

Im Viktoriatheater gastirte während der zweiten Hälfte des Oktobers die Merelli'sche Gesellschaft. Obgleich die letzten Jahre mit italienischen Operntruppen viel zu freigebig gewesen waren, um nicht im Publikum eine gewisse Gleichgiltigkeit und Uebersättigung

zurück zu lassen, bereitete das Erscheinen der Adelina Patti der Bühne in der Münzstraße eine Reihe von Abenden, die an die gesegnete Saison von von 1860 erinnerten. Ueber die liebenswürdige Künstlerin, die als Rosina, Lucia, Sonnambula, Traviata, Norina und in einer sogenannten Grande Miscellanea als Mozart's Zerlina auftrat, könnte ich nur tausendfach Gesagtes wiederholen. Sie wissen, daß die Sauberkeit und der elegante Schliff ihrer Koloratur weit und breit nicht ihres Gleichen haben, daß ihrer Darstellung kluges Verständniß und holde Anmuth stets das Geleit geben. Nur auf Eines muß ich hinweisen, — die Stimme der Sängerin hat sich in den beiden letzten Jahren sehr vortheilhaft verändert, sie ist reifer, voller, süßer geworden. Namentlich in der tieferen und mittleren Lage sind dem Tone die Flügel gewachsen. Daß in dem Vortrag weit häufiger als sonst die Resonnanz einer tieferen Empfindung hineinklingt, hängt damit aufs engste zusammen. Wenn z. B. ehedem ihre Zerlina nirgends die Grenzen spielseliger Koketterie überschritt, so hat jetzt auch das Gemüthsleben reichen Antheil an der Auffassung und Wiedergabe. Ihre Darstellung der Rolle gehört zu dem Reinsten, Ueberzeugendsten und Harmonischesten unter Allem, was überhaupt die musikalisch-dramatische Kunst zu bieten vermag. Man hat das Gefühl, wie wenn das liebliche Bild leibhaftig aus dem Rahmen der Partitur hervorgeschritten.

Unter den übrigen Mitgliedern der Merelli'schen Gesellschaft gedenke ich hier nur noch des Tenoristen Naudin. Da ihm die vorangeeilte Reklame als einen der ersten Sangeshelden der Gegenwart ausgerufen hatte, gingen Publikum und Kritik um so strenger mit ihm in's Gericht. Die Stimme ist von Haus aus wohlgebildet, sie kann indessen die Spuren nicht verläugnen, welche ihr die Krallen des modernen Opernstyls eingedrückt. Besonders das höchste Register ist arg mitgenommen und die Gewohnheit, zu forciren, steigert noch das peinliche Gefühl dieses Mißstandes. Von der besten Seite zeigt sich der Sänger im Piano und Mezza voce. Von seiner musikalischen und dramatischen Routine gab er unzweifelhafte Beweise.

Theater- und Musikbericht aus Rom.

Teatro Argentino: Oper und Ballet. Bessere Aussichten für den Karneval. — Teatro Valle: Recitirendes Schauspiel, Repertoir, Novitäten, die Spielweise der Italiener, die Stellung der Schauspieler, das Personal. — Uebelstände. — Teatro Capranica und Valletto. — Mausoleo di Augusto. — Kammermusik. — Franchomme. — Liszt.

Φ. — Mit dem 26. November ist hier die Stagione di Autunno zu Ende gegangen. Ueber den „Roberto di Piccardia“ im Teatro Argentino habe ich bereits des Kürzeren berichtet. Diesem folgte „Ernani“, und dieselben Sänger, welche in der Meyerbeer'schen Oper unter aller Kritik standen, brachten, sobald sie sich auf dem ihnen einzig heimischen Boden der Verdi'schen Trivialität befanden, eine ganz anständige Aufführung zu Wege. Die dritte Oper war ebenfalls eine Verdi'sche, nämlich „Macbet“. Die beiden Ballete von Rossi, die zur Aufführung kamen, sahen einander in Bezug auf Dürftigkeit der Erfindung und der Ausstattung vollkommen ähnlich. Frl. Aranyvary tanzte ganz niedlich, fand aber wenig Beifall, während ihr Partner, Hr. Croce (welcher, wenn ich nicht irre, auch in Wien engagirt war), das Prototyp der Häßlichkeit und Grazienlosigkeit, das Publikum durch seine Sprünge zu stürmischem Beifall hinriß. — Für die heuer so kurze Karnevalsaison verspricht man eine bessere Opern- und Balletgesellschaft im Teatro Apollo.

So unerquicklich sich die Abende im Teatro Argentino gestalteten, so angenehm und anregend vergingen sie für mich im Teatro Valle. Die dramatica Compagnia di Roma, unter der Leitung der Schauspieler Amilcare Belotti und Gianpaolo Calloud, gab während der Saison 71 Vorstellungen. Zur Aufführung kamen 86 verschiedene Stücke, wovon 42 große und 44 ein- und zweiaktige. Es besteht nämlich in Italien der Brauch, daß selbst nach den längsten Stücken immer noch eine Posse folgen muß, daher auch nicht selten an einem Abend sieben und acht Akte dem Publikum geboten werden Unter den 86 Stücken befanden sich 31 Novitäten, meistens größere Werke, und unter diesen wieder 19 original italienische. Die Gesellschaft kultivirt besonders das moderne Schau- und Lustspiel und findet ihre größten und verdientesten Erfolge im bürgerlichen Drama. Tragödien kamen nur fünf zur Aufführung: „Maria Stuarda“, „Pia di Tolomei“, „Saffo“ von Leopoldo Marenco, „Oreste“ und „Medea“ vom Conte Ventiniano. Der klassische

Goldoni war auch nur mit drei Lustspielen vertreten: „La sposa sagace“, „Il ventaglio“ und „La Locandiera“ („Mirandolina“). Noch wäre hier zweier Lustspiele aus der Vergangenheit zu gedenken: „L'ajo nell' imbarazzo“ und „Marinaug“ „Le false confidenze“. Das übrige Repertoir war ein durchaus modernes, in den größeren Stücken vorwiegend original, in den kleinen größtentheils französischen Ursprungs.

Von den Original-Novitäten hatten zwei sich eines großen Erfolges zu erfreuen: „Il Compagno d'Arte“ („Der Kunstgefährte“) von Muratori, einem hiesigen Schriftsteller, und „Alfieri e la sua Antigone“ von dem primo attore der Gesellschaft, Cesare Vitaliani. Das erstere ist im Birch-Pfeiffer'schen Genre, etwas forcirt in der Entwicklung, aber spannend, effektvoll und mit sehr dankbaren Rollen versehen. Das zweite ist ein nach französischem Muster entworfenes Intriguen-Lustspiel, mit einer, bis auf einige modern tendenziösen Phrasen, trefflichen Charakteristik des italienischen Dichters. Beide Stücke erlebten sechs Wiederholungen en suite, was hier ein seltenes Bühnenereigniß ist. Ein anderes Stück Vitaliani's „I Vampiri“, zeugt auch von entschiedenem Talent und großer Bühnenkenntniß, scheiterte jedoch an einer verfehlten Lösung. Das zweiaktige Drama von Luigi Ploner „Nessun segreto innanzi le nozze“, erregte in so hohem Grade das allgemeine Mißfallen, daß mitten im zweiten Akte der Vorhang fallen mußte; hierauf wurden die Darsteller stürmisch herausgerufen, zum Beweis, daß das Zischen nicht ihnen gegolten. Ein seltener Gerechtigkeitszug von Seite eines aufgebrachten und verstimmten Publikums.

Von den französischen Novitäten gefielen am meisten „La chiocia ed i puleini“ („Nur Mutter“). „I mariti a 39 anni“ („Die Ehestands-Invaliden“) und „Il male della paura“. Letzteres, ein nachgelassenes Werk Scribe's, wenn ich nicht irre „Les illusions du coeur“ betitelt, ist ein feines und hübsches Lustspiel. Das im Pariser Gymnase bei hundert Mal gegebene Stück „Il demonio del ginoco“ machte mit Recht vollständig Fiasco.

Unter den älteren Stücken hatten den meisten Erfolg: „Marcellina“, ein ergreifendes zweiaktiges Drama von L. Marenco, „Spensieratezza e buon cuore“, fünfaktiges Lustspiel von Belloti-Bon, „Oro e Orpello“ („Le tueur de lions“), „Rinaldino di Caen“ („Die Liebe im Eckhause“), „Uno Spauracchio“ („Ich werde mir den Major einladen“), „Un uccello di passaggio“, „Celestino“ („Une jeunesse orageuse“), „I due amici di Danzica“ (nach Goethes „Geschwister“ von Scribe), „L'annojato“, („L'homme blasé“), sämmtlich ein- oder zweiaktig nach dem Französischen, und „La medicina per una ragazza amalata“, Scena popolare toscana, del Dr. Ferrari. Letzteres ist ein wahres Kabinetstück: ein echtes Genrebild aus dem Volksleben, und gewährte in der trefflichen hiesigen Darstellung einen ungetrübten Genuß.

Auf das Personal übergehend, werde ich mich kurz fassen, da ich größtentheils nur das wiederholen könnte, was Rudolf Gottschall unlängst in diesen Blättern eben so treffend als klar auseinander gesetzt hat *). Dies gilt besonders von der Tragödie. Auch hier wurde Alfieri's „Oreste“, dank den Traditionen, in einer Weise dargestellt, wie es keine deutsche Bühne ersten Ranges im Stande wäre, und übte, trotz der innerlichen Kälte der Dichtung, selbst auf mich, den Fremden, einen gewaltigen Eindruck. Wie wohlthuend diese herrlichen, klangvollen, mächtigen und jeder Modulation fähigen Organe wirken, läßt sich nicht beschreiben. Es ist dies eine Naturgabe, welche dem deutschen Schauspieler, mit seltenen Ausnahmen, gänzlich abgeht. In der Darstellung heftiger Leidenschaften, gesteigerter Affekte, tiefer Gefühle im bürgerlichen Schauspiel, sei es nun im Genre des französischen Melodrams, oder des deutschen Familiengemäldes, stelle ich die Italiener hoch über die Franzosen. Was bei diesen bloß berechnet und gemacht ist, und sich nie oder selten über eine rein äußerliche Manier erhebt, ist bei jenen in Folge ihres Temperaments der natürliche Erguß innerer Gluth, welche unaufhaltsam und manchmal vielleicht nur zu heftig herausströmt. Die deutsche Schauspielkunst dürfte wohl so ziemlich zwischen der französischen und italienischen die rechte Mitte halten. Fehlt ihr einerseits die leidenschaftliche Gluth der Italiener, so ist sie andererseits doch nicht so nüchtern und manierirt wie die der Franzosen. Ihre Kraft liegt in dem Gemüthe, daher auch das, was Gottschall das „Sentimentale“ nennt, das Feld ist, auf welchem sie die schönsten Ernten hält.

Einen in meinen Augen unschätzbaren Vorzug der italienischen Schauspieler und besonders Schauspielerinnen im Lustspiele scheint mir Gottschall in seinem trefflichen Aufsatze zu erwähnen vergessen zu haben. Das ist der vollständigste Abgang jeder Ziererei und Affektation, und der nur äußerst seltene Hang zur

*) „Recensionen“ Nr. 40, S. 633.

Uebertreibung. Man kann nicht anspruchsloser auftreten, sich bewegen und sprechen, als es im italienischen Lustspiele der Fall ist. Ich gebe gerne zu, daß hingegen mitunter eine Nuance vermischt, eine Pointe nicht hervorgehoben, eine Wendung übersehen, ein Detail fallen gelassen wird, aber man gibt sie gerne hin für die echte Heiterkeit, den ursprünglichen Humor, die ehrliche Unbefangenheit, die man dafür erhält. Wenn ich an die in ekelerregender Weise geschminkten pariser Zierpuppen zurückdenke, welche unter dem Vorwande, graziös und geistreich zu sein, die Affektation und die Unnatur bis auf die höchste Potenz gebracht haben, so sind mir diese ungeschminkten, ungekünstelten italienischen Schauspielerinnen mit ihrer schlichten Natürlichkeit doppelt werth. Den Wunsch, daß auch manches Mitglied der deutschen Bühne sich daran ein Beispiel nehmen möchte, kann ich nicht ganz unterdrücken.

Eines noch möchte ich hier gerne erwähnen, obwohl es eigentlich nicht hieher gehört, nämlich, daß der Schauspielerstand in Italien ein durchaus geachteter ist. In Bezug auf Bildung stehen die italienischen Schauspieler ihren Kollegen in den anderen Ländern gewiß nicht nach; untereinander ist aber die Kollegialität viel größer und aufrichtiger als irgendwo. Die Gagen sind im Verhältniß zu anderen Ländern sehr gering, und nicht selten haben die Künstler mit Noth zu kämpfen. Trotzdem hat der Alles zerfressende Krebsschaden der Korruption, welcher die ganze pariser Theaterwelt zu einem großen Demi-monde-Salon erniedrigt hat und auch in Deutschland gewaltig haust, beim italienischen Theater in der Regel noch keinen Eingang gefunden.

Ich habe mich so in's Allgemeine verloren, daß ich eigentlich von meinem Gegenstand ganz abgekommen bin und nichts Spezielles über die „Compagnia di Roma“ gesagt habe. Es wäre jedoch ein großes Unrecht, die ersten Mitglieder nicht wenigstens zu nennen. Die erste Heldin Sign. Pedretti Dillgenti ist eine schöne, stattliche Erscheinung, nach den Traditionen, welche in der Ristori ihren potenzirten Ausdruck finden, gebildet, und wenn auch nicht mit der ursprünglichen Genialität begabt, wie z. B. Clementine Cazzola, so doch immer in der Tragödie, wie im Lustspiel und besonders im Drama, eine bedeutende Künstlerin. Ihr Gatte Angelo Dillgenti ist ein jugendlicher Liebhaber, wie man keinen bessern wünschen kann. Dem Verfasser der früher genannten Stücke, Cesare Vitaliani, fehlt zum ersten Helden die imponirende Erscheinung und die Klangfülle des Organs, doch versteht er es durch Feuer und Intelligenz diese Mängel vergessen zu machen. Besonders in Rollen, wo die äußere Erscheinung nicht mit zu den Haupttheilen zählt, ist sein Spiel von ergreifender Wirkung. Ich habe u. A. einige Wahnsinnscenen von ihm gesehen, welche durch Originalität und Feinheit der Durchführung wahre Musterleistungen waren. Gianpaolo Calloud ist ein tüchtiger komischer Alter, nur zuweilen zur Uebertreibung geneigt; in ernsten Rollen fehlt ihm Innerlichkeit und Gefühl. Carlo d'Antoni ist in ernsten wie komischen Charakterrollen gleich tüchtig; Lorenzo Piccinini, ein sehr anständiger ernster Vater und Vicenzo Udina und Giulio Casali als zweite Liebhaber oder Naturburschen sehr verwendbar. Amalia Fumagalli, einst eine gefeierte Heldin, spielt jetzt Mütterrollen und komische Alte in ausgezeichneter Weise. Am schwächsten ist das naive Fach durch Sigra. Angelina Torre vertreten. Amilcare Belotti endlich ist ein Komiker, wie man sie nur in Italien findet, wo sie aber nicht selten sind. Immer schlicht, natürlich, anspruchslos: ohne eigentliche vis comica, aber stets heiter und erheiternd. Noch sind die Damen Marini-Befeghi und Vittorina Ulivieri und Sign. Dorato Ulivieri in zweiter Reihe zu nennen. In Bezug auf das Ensemble waren die Vorstellungen sehr verschieden: manche, besonders die neuen, tadellos, andere wieder schleppend und nur durch die Hilfe des vorlauten Souffleurs möglich. Dies findet jedoch in dem reichhaltigen Repertoir und in der Nothwendigkeit, beinahe jeden Abend eine andere Vorstellung zu geben, seine theilweise Entschuldigung. Während des Advents spielt die Gesellschaft in Livorno und kehrt für den Karneval wieder nach dem Teatro Valle zurück.

Hinsichtlich aller Widerwärtigkeiten, denen ein Theaterbesucher hier ausgesetzt ist, unter welchen der Abgang jedes Theaterzettels mir einer der unangenehmsten ist, kann ich nur auf den Bericht verweisen, den ich vor zwei Jahren schrieb. *) Es ist Alles beim Alten geblieben.

Eine neapolitanische Gesellschaft mit Pulcinella an der Spitze spielte im Sommertheater Alla Reuella, einer elenden aus Brettern gebauten Hütte im Trastevere. Als die Jahreszeit rauher wurde, zog die Gesellschaft in die Stadt, in das Teatro Capranica. Das Repertoir bestand aus Räuberstücken und aus Possen mit Pulcinella im neapolitanischen Dialekt.

*) „Recensionen“ 1861. Nr. 52, S. 823.

Die Räubergeschichten bildeten auch den Kern des Repertoirs im Miniaturtheater Valetto; obgleich dort Alles gegeben wird, so Alfieri's „Oreste“, Scribe's „Damenkrieg“ unter dem lockenden Titel: „L'incendio del Castello di Kermadio“ und alles Mögliche durch einander. Auch Schiller's „Massnadieri“ erschienen als „novissima“ bezeichnet; da jedoch drei Vorstellungen desselben Stückes jeden Abend stattfinden, so kann man sich denken, wie der arme Schiller zusammengestrichen wurde.

Im Mausoleo di Augusto, wo gewöhnlich im Sommer dramatische Vorstellungen statt finden, hauste die Kunstreitergesellschaft Guillaume.

Am 3. Dezember fand die erste Matinée klassischer Kammermusik statt. Es werden deren acht sein, für welche ein Abonnement eröffnet ist. Diese Matinée's werden von Hrn. Julio Ramacciotti in seiner Wohnung veranstaltet. Der Abonnementspreis ist ein sehr geringer, und da das Lokale kaum mehr als hundert Personen fassen kann, so läßt sich daraus schließen, daß Hr. Ramacciotti sich dieser undankbaren Aufgabe nur aus wahrer Liebe zur Kunst unterzogen hat. Er ist ein gebildeter Musiker, ein guter Geiger und geht mit Liebe und Verständniß an seine Aufgabe. Die andern Herren sekundiren anständig, und es lächelt Einen das Ganze an, wie eine freundliche Oase in einer endlosen Wüste. Das Programm der ersten Matinée brachte das Klavier-Quartett in Es-dur von Beethoven, das Streichquartett mit „Gott erhalte“ von Haydn, und das Klavier-Trio in B-dur von Schubert. Der Pianist Sgambati hat bedeutendes Talent und dürfte einer schönen Zukunft entgegensehen. Für die weiteren Matinées nennt das Programm Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Weber, Schumann Schubert, Mendelssohn und Chopin. Die zweite Matinée erhielt dadurch ein erhöhtes Interesse, daß Hr. Franchomme, Professor am Pariser Konservatorium, der seit einigen Wochen hier weilt, mit recht kollegialer Liebenswürdigkeit den Cellopart übernommen hatte. Er ist unbestritten im Vortrage der Kammermusik der erste jetzt lebende Cellist. Vielleicht läßt er sich bewegen, obgleich er nur zur Erholung gekommen ist, im Teatro Argentino ein Konzert zu geben.

Ich habe unlängst in einem kleinen Kreise Liszt wieder einmal spielen hören. Er hat das Klavierspiel, als solches, längst aufgegeben, übt nie, und doch steht er in seiner Art noch immer unerreicht da.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

10. — 21. Dezember: „Soldatenliebchen“ (2 Mal). — „Nur Mutter“ und „Der Vater der Debütantin“. — „Der Majoratserbe“ (Paul: Hr. Scherenberg aus Pest a. G.) und „Die Mördergrube“. — „Die Eine weint, die Andre lacht“ und „Eine Tasse Thee“. — „König Ottokar's Glück und Ende“. — „Die Valentine“ (Saalfeld: Hr. Scherenberg). — „Lady Tartüffe“. — „Wahn und Wahnsinn“ und „Das Tagebuch“. — „Der zerbrochene Krug“ und „Der Damenkrieg“. — „Maria Stuart“. — „Faust“.

Das Bauernfeld-Lenz'sche „Soldatenliebchen“, welches am ersten Abende so sehr mißfallen hatte, ist auch seither nicht wieder zu Ehren gekommen. Das Stück brachte es nur zur dritten Vorstellung, bei welcher Fr. Koberwein an Stelle der Fr. Hebbel die Mutter Stolzius übernahm.

Das bereits erwähnte Gastspiel des Hrn. Scherenberg gelangte nicht zur dritten Rolle. Der Gast scheint wieder abgereist zu sein, und von einem Engagement verlautet nichts.

Frl. Mathes hat vorige Woche zwei neue Rollen gespielt: Jeanne in „Lady Tartüffe“ und Nelly in „Wahn und Wahnsinn“, beide mit gutem Erfolg. In der ersten Rolle war es natürlich die bekannte wirksame Erzählung im vierten Akte, welche mit entsprechendem Ausdrucke vorgetragen, das lebhafteste Interesse in Anspruch nahm. Wir hätten es indessen vorgezogen, wenn Frl. Mathes auch den weniger hervortretenden Theilen dieser Rolle die gleiche detaillirende Aufmerksamkeit zugewandt hätte. Besser gelang ihr dies als Nelly. Hier wußte sie auch den weniger in's Auge springenden Momenten, überhaupt dem Gesammtton der Aufgabe in freundlicher Weise gerecht zu werden. Uebrigens wäre Frl. Mathes um eine weise Beschränkung ihrer „bedeutsamen“ Blicke und ihres stereotypen Lächelns zu ersuchen, und zwar im eigenen Interesse. Daß sie glänzende Augen und weiße Zähne hat sieht man, auch ohne so deutlich darauf hingewiesen zu werden.

Bedeutenden Erfolg hatte die Besetzung der Lucie im „Tagebuch“ durch Frl. Baudius. Noch nie hat Frl. Baudius unseres Erinnerns mit irgend einer Rolle so durchgegriffen, — aber auch noch nie hat sie eine Rolle so gut gespielt. Namentlich den ersten Akt, wo Lucie sich dem Hauptmann als gewissermaßen beschränktes Wesen vorstellt, ohne doch den feinen Grundzug ihres Charakters ganz verleugnen zu können, spielte Frl. Baudius mit ganz musterhafter Beherrschung

der nicht leichten Aufgabe. Haltung, Geberde, Mienenspiel und vor Allem die ganz ausnehmend sorgsame Betonung waren musterhaft.

Im zweiten Akte hat der Verfasser die Schwierigkeiten in der Rolle der Lucie gesteigert. Eine brillante Schablonenfigur ist zwar immerhin leicht daraus gemacht; eine künstlerische Bewältigung aber verlangt ein besonderes Talent und eingehendes Studium. Frl. Baudius spielte auch hier sehr gut, und wenn es ihr bei Wiederholungen gelingt, die in den verschiedenen Scenen angehäuften Kontraste, namentlich den letzten, wo die „feine Dame“ sich entpuppt, schärfer auseinander zu halten, so wird ihre Leistung eine völlig tadellose sein.

Man kennt Fichtner's Meisterschaft in Rollen wie dieser Hauptmann Wiese. Man kann sich das Komödienspielen nicht liebenswürdiger, gemüthlicher, die Beherrschung des künstlerischen Stoffes nicht freier und siegreicher denken. Der Künstler war überdies sehr frisch gelaunt.

Hr. Eduard Kierschner spielt den Born nicht so übel, sieht aber längst nicht mehr jung genug aus. Hr. Rettich als Raschler war sehr lebendig und wirksam und auch Frl. Reichel (Frau Raschler) charakterisirte tüchtig im Haizinger-Styl. — Das Ensemble war prächtig.

Minder gut war die Gesammtdarstellung von „Wahn und Wahnsinn“. Von Frl. Mathes haben wir bereits gesprochen. Frl. Wolter gab die Lady Anna vortrefflich, mit aller Mäßigung und all dem verhaltenen Feuer ohne falsches Pathos, mit all' der Routine endlich, die in solchen sentimentalen Rollen wünschenswerth ist. Dagegen standen die Männer ziemlich weit zurück. Hr. Wagner gibt den Harleigh, ohne in den ruhigen Scenen den Wahnsinn auch nur durch den leisesten Zug zu verrathen, daher dann die Parozismen ganz unvermittelt eintreten. Eine hastige Bewegung, ein fixirter Blick, ein unsicheres Wesen müßte doch hin und wieder von seinem Zustande Zeugniß geben. Hr. Franz nimmt den Doktor Rollat zu schwer, zu sentimental, — etwas humorvollere Gemüthlichkeit und feinere Linien wären besser am Platze. Hr. Franz Kierschner gibt den Wilkins gut. Dagegen nahm sich Hr. Eduard Kierschner auch hier als Liebhaber nicht sonderlich gut aus, was der wichtigsten Scene des Stückes Eintrag that. So gut übrigens das Zusammenspiel im „Tagebuch“, so schleppend schien es in „Wahn und Wahnsinn“. Vielleicht deshalb, weil letzteres Stück sich doch schon bedeutend überlebt hat.

Operntheater.

26. November — 21. Dezember: „Wilhelm Tell“ (2 Mal). — „Lalla Rookh“. — „Der Postillon von Lonjumeau“ (3 Mal). — „Lohengrin“. — „Alessandro Stradella“ (2 Mal). — „Rosine“ (2 Mal). — „Die Jüdin“. — „Robert der Teufel“ (2 Mal). — „Margarethe“. — „Der Troubadour“. — „Die Zauberflöte“. — „Haus Heiling“. — „Die verwandelten Weiber“. — „Die Hugenotten“. — „Die weiße Frau“. — „Der fliegende Holländer“. — „Linda von Chamounix“. — „Jessonda“. — „Dom Sebastian“. — „Fidelio“. — Frl. Opermann 1 Mal a. G.

Mit dem besten Willen, nach langer Pause wieder einmal einen „Opernbericht“ zu liefern, vermögen wir nichts als bittere Rekriminationen vorzubringen. Die Unthätigkeit, oder vielmehr gewissermaßen die resultatlose Ueberanstrengung herrscht im Operntheater ärger als je und verurtheilt die Kritik entweder zum absoluten Schweigen oder zum strengsten Verdikte, welches je von einem öffentlichen Gerichte gegen die „Vernachlässigung pflichtgemäßer Obsorge“ gerichtet ward.

Wem viel gegeben ward, von dem wird viel gefordert. Die Direktion der Hofoper hat eine reichlich zufließende Subvention aus dem Staatssäckel zur Verfügung, und künstlerische Kräfte stehen ihr zu Gebote, wie sie, in Ermangelung eines klassisch geschulten Sängergeschlechtes, mit wenigen Ausnahmen nicht besser gefordert werden können. Fehlt auch eine jugendliche Sopranistin von feinem Talent und anziehender Persönlichkeit und hat es auch dem verstorbenen Oberstkämmerer beliebt, um eines Disziplinarfehlers willen, die Hofoper ihres beliebten Buffos zu berauben, — so sind doch im übrigen die verschiedenen Fächer theils genügend, theils glänzend besetzt. Mit Fr. Dustmann, Frl. Wildauer, Frl. Bettelheim und Frl. Destinn, und theilweise auch Frl. Liebhart, mit vier ersten Tenoren wie Ander, Erl, Walter und Wachtel, mit Baritonisten wie Beck, Hrabaneck, v. Bignio, mit Bässen wie Draxler, Schmid, Mayerhofer, mit einem guten, gut geleiteten Orchester und kontinirten Chorsängern — mit solchem Materiale, dächten wir, ließe sich denn doch etwas leisten.

Wie verhalten sich nun diesem Materiale gegenüber die Leistungen? — Wie in nichts aufgelöste Versprechungen nach vorhergegangenem glänzenden Wortschwall.

Fast ein halbes Jahr ist verflossen seit Eröffnung der Saison. Was hat die Hofoper zu Stande gebracht? — Ein neues Ballet, und die Wiederaufnahme einer bekannten Oper („Die Musketiere“)! Das

ist das magere Ergebniß einer sechsmonatlichen ... „Thätigkeit“. Von all den versprochenen Neuigkeiten — keine; von all den in Aussicht gestellten klassischen Reprisen — keine; nichts als jene halbe Wiederaufnahme und ein neues Ballet. Darüber sind zwei Drittel der deutschen Saison vergangen und die Opernfreunde mußten sich fort und fort mit Wiederholungen begnügen und mit den offiziösen Versprechungen, die von geschäftigen Händen — im Penelope-Styl — über Nacht immer wieder in lauter Unmöglichkeiten aufgelöst wurden, wobei man niemals unterläßt, die einzelnen Sänger und ihre bezüglichen, doch wohl nur vorübergehenden Katharral-Affektionen für die leider schon chronische Untauglichkeit der leitenden Personen verantwortlich zu machen.

Das ist vorläufig der einzige „Opernbericht“, den wir liefern können. Sollte der Zustand andauern, so bleibt uns noch immer die Möglichkeit, wieder einmal hineinzugreifen in's ältere Operurepertoir und wieder einmal die alten Fehler der musikalischen wie der scenischen Leitung aufzuzählen, die wir zu rügen nicht müde werden dürfen, da man nicht müde wird sie zu begehen.

Josefstadt.

19. Dezember zum ersten Male: „Der Armenvater“. Bilder aus dem Wiener Volksleben in 3 Abtheilungen von O. F. Berg.

G. — Das Publikum der Josefstädter Bühne ist wieder einmal in dulci jubilo, der „Kikeriki“ hat ihm ein Stück zum heil. Christ geschenkt, und da lacht es nun und applaudirt nach Herzenslust. Diese Dankbarkeit ist übrigens nur bei einer Anspruchslosigkeit und Naivetät möglich, wie man sie höchstens noch in der Josefstadt finden kann, wo so oft ein neuer Beifallssturm losbricht, als ein Rauchfangkehrer seiner Umgebung die Ruß-Spuren seines Daseins anstreicht, ein Scherz, mit dem Hr. Berg leicht einen ganzen Akt ausgekommen wäre, wenn er sich nicht in heldenmüthiger Entsagung selbst auf einen halben beschränkt hätte. Trotz der mannigfachen Episoden, welche der Titel „Bilder aus dem Volksleben“ bedingt, gewahrt man bei Vergleichung dieses neuesten Erzeugnisses mit früheren zwar eine etwas weniger sprunghafte Handlung, dafür aber auch weniger Witz, besonders in den Kouplets, welche diesmal ziemlich farblos sind. Eine der wirksamsten komischen Scenen war überdies dem im verflossenen Jahre im Carltheater aufgeführten Schwank „Ein Stündchen beim Armenvater“, und ein nicht übler Situationswitz einer komischen Erzählung von Lessing entlehnt. Dabei kann Hr. Berg sich von verschiedenen alten Gewohnheiten nicht trennen. Einmal gehört dazu, daß er seine ganze Munition von guten Witzen gleich in den ersten Scenen verschwenderisch verschießt und dadurch den bald darauf folgenden Mangel um so fühlbarer macht, indem der Zuschauer nach dem guten Anfange einen noch glücklicheren Fortgang erwartet, und sich darin getäuscht sieht. Ebenso unverändert ist des Verfasser's Vorliebe für die krasse Unwahrheit. Daß ein Rauchfangkehrer zu seinem feuergefährlichen Geschäft eine Brieftasche mit Tausenden von Gulden in sein Kollet steckt, dürfte wohl selbst in dem „alten romantischen Land“ nicht zu den Gepflogenheiten des Tages gehört haben. Jene Rollen namentlich, wodurch, wie in der Gestalt Pomeisl's, ein Stück Spießbürgerthum an den Pranger gestellt werden soll, liegen regelmäßig weit über die Grenze des Vernünftigen hinaus, im Gebiete der allergröbsten Burleske, wodurch selbstverständlich auch regelmäßig das Ziel verfehlt wird. Und doch hat Hr. Berg auch diesmal durch einzelne Situationen von Neuem gezeigt, daß er ganz der Mann wäre, auch ohne den Paprika der Extravaganz eine ansprechende Posse zu schreiben, — wenn er wollte.

Von der Darstellung kam der größte Antheil auf die HH. Weiß und Herburger. Jenem hätte es auch bei weniger Kraftaufwand gelingen müssen, den Titelhelden, das Musterbild aller Armenväter, in das glänzendste Licht zu stellen. An diesem können wir es nur billigen, daß er es nicht versucht hat, seinen ohnehin schon tollen Part noch toller zu machen. Recht brav war auch Hr. Köck in seiner ersten Scene; später vergaß er auf sein Alter und fiel aus der Rolle. (Wir wohnten der zweiten Vorstellung bei). Mit Anerkennung zu erwähnen wäre noch Frl. Vizenza für die frische Darstellung ihres Fritzel. — Ungenießbar war dafür der Marquis des Hrn. Korn, der sich nicht einmal die Mühe genommen hatte, seine sechs bis sieben französischen Wörter ordentlich aussprechen zu lernen, gar nicht zu gedenken der faden Sprelzerei, die den Mann von Welt ausmachen sollte.

Wiener Konzertbericht.

Gesellschaft der Musikfreunde.

20. Dezember. Erstes außerordentliches Konzert. Programm: „Faust-Musik“ von Schumann. Solisten: Fr. Dustmann, Hr. Stockhausen, Hr. Olschbauer, Hr. Panzer, — dann die Damen: Bischof, Hauer, Leeder, Seeliger, Wilt. Dirigent: Hr. Herbeck.

Vor drei Jahren war der dritte Theil aus der Schumann'schen „Faust-Musik“ mit zweifelhaftem Erfolge zur Aufführung gekommen. Ungleich mächtiger und eindringlicher wirkte jetzt das zum ersten Mal gehörte Ganze. — Zeit und Raum gestatten uns diesmal nicht auf das in vieler Hinsicht höchst bedeutsame, wenngleich, wie uns dünkt, nicht im eigentlichen Sinne musikalisch schöne Werk des Näheren einzugehen. Vielleicht wird es uns demnächst möglich sein, die einzelnen Theile wie die Gesammtstimmung desselben in einer Art zu beleuchten, die unsere Auffassung rechtfertigt. Die Erörterung kann eben nur eine sehr komplizirte sein gegenüber einer Schöpfung, die sich an eine großartige Dichtung anlehnt, und Stücke dieser Dichtung theils ganz eigentlich in Musik setzen, theils so zu sagen musikalisch illustriren will. Viel kommt darauf an, was in dieser Gattung Komposition geleistet werden konnte, und was vom Komponisten beabsichtigt wurde, und dann erst, aber als Hauptsache, was in rein musikalischer Hinsicht dabei zu Stande kam. Komplizirte Fragen, welche eine kurze Antwort nicht vertragen.

Keine Frage ist es aber für uns, daß ein wesentlicher Theil des Erfolges auf Rechnung des seltenen Künstlers kommt, der die Ausführung der Hauptpartie übernommen hatte. Julius Stockhausen hat uns wieder einmal den langentbehrten Genuß einer künstlerisch vollendeten Gesangsdeklamation verschafft; — wir nennen es absichtlich so, weil ein eigentlich schöner Gesang, ein melodisches Ausströmen des Stimmorgans, wie es eben auch Hr. Stockhausen so vorzüglich zu geben vermag, in dieser Musik, wie überhaupt bei Schumann, nur selten möglich ist. Mit seiner musikalischen Recitation aber hat Stockhausen den Theil des Werkes, der ihm anvertraut war, wahrhaft künstlerisch verklärt und technisch so vollendet als irgend denkbar zur Geltung gebracht, dieses durch seinen natürlichen Stimmansatz, seine korrekte Betonung und vor Allem durch seine musterhafte Textaussprache, — jenes durch das meisterliche Beherrschen des Stoffes und die ebenso maßvoll begrenzte als hochpoetische Auffassung, welche die rechte Mitte zwischen der Stimmung des Wortgedichtes und der musikalischen Schöpfung, wie sie der Komponist anstrebte, in der Wiedergabe wirklich zu erzeugen vermochte. — Die Wirkung, die Hr. Stockhausen ausübte, war denn auch eine tief eindringende, allgemein bewegende.

Ihm schlossen sich zunächst Fr. Dustmann Hr. Panzer und Fr. Wilt am vortheilhaftesten an. Die Aufführung des Ganzen, von Hrn. Herbeck geleitet, war, mit Ausnahme von ein paar Schwankungen der Soli und des Chors im dritten Theil, eine sehr lobenswerthe, mehrfach imponirend wirksame.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Attila“. Tragödie in 5 Akten von Wilhelm Gärtner. Wien, Verlag von Zamarski und Dittmarsch.

D. — Wir haben diese Dichtung mehrmals gelesen, nicht allein um den tieferen Sinn derselben zu ergründen, sondern offen gestanden auch um das ebenso vielfach verschlungene, wie weit ausgedehnte Werk mit dem Gedächtniß zu erfassen. Die große Menge der handelnden Personen überhaupt, welche wiederholtes Aufschlagen des Personen-Registers nöthig macht, die überfeinen Pläne der intriganten Personen, und zuweilen auch der nicht intriganten, die Schatten, welche kommende Ereignisse in vorangehenden mysteriösen Träumen vorauswerfen, Alles dies kostet dem Leser, der die Fäden der fein verzweigten und verwickelten Handlung in Händen behalten will, keine geringe materielle Anstrengung, wenn es erlaubt ist, das Anspannen der Verstandeskräfte so zu nennen. So gelangen denn die Phantasie und das Herz des Lesers nicht gleich — wie bei Kunstwerken voll göttlicher Einfalt und Einfachheit, — sondern erst nach mannigfachen Mühen zum Genuß der Dichtung. Und selbst dieser ist im Wesentlichen kein rein poetischer, insofern die Phantasie nicht durch zu reiner Poesie verklärte Geschichte, sondern durch poetisch wiedergegebenes geschichtliches Material dazu gelangt. Der Kern dieser Dichtung ist auch keine Flamme, die von den Brandopfern des Menschenherzens emporsteigt, es ist ein aus der Philosophie der Geschichte abstrahirter Satz; das tragische Verhängniß des Helden wird mehr von einer Nothwendigkeit herbeigeführt, die der Historiker nachträglich herausgefunden, als von einer solchen, die unmittelbar empfunden wird. So macht denn die vorliegende Tragödie wohl in vielen Einzelnheiten den Eindruck des unmittelbar Erlebten, in vielen und wesentlichen Dingen aber den des Vergangenen, des geschichtlich Uebermittelten.

In der That ist die Grundidee der Dichtung, daß im Kampf zwischen der Hyperkultur (Kaiser Valentinianus III.) und der rohen Kraft (Attila) beide zu Grunde gehen und zum Heil der Welt ein neues, gleichzeitig kräftigeres und die Keime

der künftigen Kultur in sich tragendes Element durch die Einigung der deutschen Stämme entstehen mußte, wohl ein erhebender Gedanke, um so mehr, da eine Analogie zwischen denselben und dem Grundzug der modernen geschichtlichen Kriesen leicht herauszufinden ist. — aber Herz und Phantasie werden dadurch nur mittelbar in Bewegung gesetzt. Der Mangel an Unmittelbarkeit zeigt sich deutlich in dem wesentlichsten Theile der Dichtung, in dem Verhältniß Hiltgunds, die an Attila zum Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit wird, zum Helden der Dichtung. Wenn wir die Tochter des von Attila gemordeten Frankenkönigs zwischen den wohlmotivirten Rachegefühlen und ihrer Liebe zu dem die Welt in Schrecken setzenden Helden schwanken, und schließlich von seinem Uebermuth, von ihren natürlichen Gefühlen, von den Leiden Roms zur Ausübung des Racheakts getrieben sähen: so hätte die Tragödie „Attila“ wohl keinen so weiten Spielraum wie im gegebenen Falle, aber sie wäre von intensivserer Wirkung. Die Hiltgund, die wir hier andeuten, ein Wesen von Fleisch und Blut, vermissen wir jedoch, und die Hiltgund, die wir in der vorliegenden Dichtung finden, ist theilweise eine Nebelgestalt, deren Thun und Lassen eine fortlaufende Allegorie zu sein scheint. Des Gedankens — oder um gerecht zu sein — vieler tiefen Gedanken Blöße ist eine hervorstechende Eigenschaft dieser Dichtung, in der wir den warmen Hauch Menschen-gestaltender Poesie ganz und gar vermissen würden, wenn unsere Aufmerksamkeit am Angelpunkt derselben haften bliebe. In einzelnen Zügen der Hauptgestalten und in einigen ganzen Nebengestalten jedoch macht sich unleugbar das Walten einer schaffenden Kraft geltend. In der Aufführung würden manche Scenen, besonders aber der vierte Akt sich sehr wirkungsvoll erweisen. Die Prosa, in der diese Tragödie geschrieben ist, ist voll Kraft und Mark, vereint in sich in seltenem Maße die Freiheit der ungebundenen mit dem Wohllaut und der Gesetzmäßigkeit der gebundenen Rede. — Es dürfte für die Leser dieser Dichtung von einigem Interesse sein, wenn wir schließlich anmerken, daß der Kriegsgott „Hadur“, den Attila und seine Umgebung nennen und anrufen, eine willkürliche Schöpfung des ungarischen Dichters Börösmarty ist. Der Name ist eine Zusammensetzung aus den ungarischen Wörtern had (Krieg, Heer) und úr (Herr).

Korrespondenz-Nachrichten.

r. **Innsbruck.** (Das Theater.) Die Klage über den allmählichen Verfall des deutschen Theaters, zu welchem Direktionen, Schauspieler und Publikum gleichmäßig beitragen, ist so allgemein, daß man für unser Städtchen keine Ausnahme von einem Vorwurf erwarten wird, welcher selbst Hofbühnen trifft. Den vorigen Winter waltete noch Hr. Hirsch, der als ehemaliger Sänger seine Aufmerksamkeit fast ausschließlich der Oper zuwendete. Er leistete hier wirklich sehr viel; das Publikum besuchte aber eine Oper ein, höchstens zwei Mal und er kam nicht auf seine Kosten. Das ziemlich mittelmäßige Schauspiel, — wo hätte er Geld hernehmen sollen, es zu halten? — trug auch nicht viel ein, und so konnte man das Ende der Dinge voraussehen. Die Innsbrucker sind überhaupt ein sehr eigenthümliches Völkchen, just nicht liebenswürdig, das hat ihnen noch Niemand nachgesagt, aber doch sonderbar; sie möchten gern das Beste in Schauspiel und Oper, denken dabei wohl gar an München oder Berlin, wenn sie aber zahlen sollen, dann ist es eine andere Sache. Man rümpft die Nase und geht beiseit. Manches erklärt sich freilich aus den kläglichen Geldverhältnissen unserer Gegenwart; ein Beamter, ein Bürger, ein Adeliger, welcher vor dreißig Jahren 1000 Gulden jährliches Einkommen bezog, war ein hochangesehener Herr, der seine Bedürfnisse gar wohl bestreiten und auch noch etwas für sein Vergnügen thun konnte. Aber jetzt! Soll er in das Theater gehen, wo er kaum für sich und die Seinigen den nöthigsten Lebensunterhalt bestreiten kann und noch manche Ehrenauslage, — in Tirol insbesondere für fromme Zwecke, — machen muß? Schauspieler und Sänger fordern überdies jetzt höhere Gagen als früher, dabei betrachtet man es zu Innsbruck als selbstverständlich, daß ein Direktor zugleich Schauspiel, Posse und Oper halte. Das ist zwiel verlangt. Innsbruck ist allerdings eine Universitätsstadt, allein unsere Studenten sind grossentheils arm, die Garnison ist gering und von Offizieren und Kadeten erwartet in der Regel Niemand, daß sie höhere Kunstzwecke fördern; der Bürgerstand geht seinen materiellen Interessen nach und will höchstens ein Bischen Unterhaltung, der Adel ist nicht wohlhabend, voraussergeht, daß er auch den Willen hätte, etwas zu thun. Der Direktor Moser ist also gewiß in den Augen jedes billig Denkenden entschuldigt, wenn er sich nur auf Posse und Schauspiel beschränkt. — Ueber erstere läßt sich nicht viel sagen, Hr. Protsch thut als Komiker seine Schuldigkeit, Fr. Alliani kennen Sie selbst, sie war früher an einer Wiener Bühne engagirt. — Das Schauspiel! da müssen wir zuerst vom Repertoir reden. Es ist so gut oder so schlecht wie überall: französischer Schund, ein Bischen Mosenthal, Birchpfeiffer und Landee, die klassischen Dichter begegnen uns sehr selten. Von Schiller etwa „Kabale und Liebe“ oder den Studenten zulieb „Die Räuber“. Shakespeare bleibt ganz im Winkel, um Lessing, Kleist, Hebbel, Grillparzer kümmert man sich kaum — und Goethe? Nun man verstieg sich jüngst zum „Faust“! Risum teneatis, amici! Was die Schauspieler betrifft, so ist hier „Mittelmaß die beste Maß“. Am meisten Anerkennung verdient vielleicht Fr. Gustavi in ihren Rollen als Anstandsdame, Fr. Mayer spielt manchmal recht brav, so kann man ihre Darstellung des Gretchens theilweise als sehr gelungen bezeichnen, die HH. Braunhofer, Stephan und Heinrig darf man gut nennen. Wir benehmen das Lob karg — es ist aber wahr und inso.rn vielleicht beachtenswerther als die Fanfaren guter Freunde.

Kleine Chronik.

Paris. Im Théatre Français ist ein neues vieraktiges Stück von Jules Sandeau, unter dem Titel: „La maison de l'ensarvan“ zum ersten Mal aufgeführt und bei der ersten Vorstellung ausgepfiffen, bei den Wiederholungen hingegen gelinder aufgenommen worden. Den Stoff dieses Stückes hat der Verfasser seinem eigenen, gleichbetitelten Roman entnommen.

Das Scala-Theater in Mailand eröffnet am 26. Dezember die Karneval-Saison mit Verdi's „Il ballo in Maschera“ und einem neuen Ballet von Perrot.

Beethovenfeier in Köln. Zur Feier des 93. Geburtstages Beethoven's wurde am 17. Dezember in Köln sein „Fidelio“ gegeben. Der Vorstellung ging ein Prolog von L. Bischoff voraus, eingeleitet durch Beethoven's Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen“, und am Schlusse durch ein Tableau von Priesterinnen illustrirt, welche die Altäre bekränzen und die Opferflammen auf ihnen nähren, während der Genius der Tonkunst einen Lorbeerkranz über der Büste des Meisters emporhält.

Konzerte. Das vierte Gürzenich-Konzert in Köln unter Leitung F. Hiller's am 15. Dezember brachte: Ouvertüre zu „Oberon“ von Weber, Kavatine von Rossini, Konzert Nr. 2 für die Violine von Spohr, „Des Mädchens Klage“ von Schubert, Ouvertüre zur „Schönen Melusine“ von Mendelssohn, Hymne für Altsolo, Chor und Orgel von Mendelssohn, Symphonie Nr. 2 von Schumann. — Das zweite Abonnementskonzert in Bonn am 3. Dezember brachte Haydn's „Schöpfung“.

R. Wagner's für Dresden angekündigtes Konzert findet nicht statt, da ihm die Mitwirkung der königlichen Kapelle nicht gestattet wurde.

Fr. Fabbri-Mulder soll am Aktientheater in Frankfurt a. M. als Primadonna mit 8000 fl. Jahresgehalt engagirt sein.

Das neunte Gewandhaus-Konzert in Leipzig am 10. Dezember hatte folgendes Programm: Symphonie in B-dur (Nr. 4) von Gade; Konzert für die Violine in A-moll (Nr. 5) von Molique; Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn; Sinfonia eroica von Beethoven. Konzertmeister Dreyschock wirkte durch den Vortrag des Molique'schen Konzertes mit.

Ein Werk von Scarlatti. Zwei „Liebeslieder“ für eine Singstimme von Allessandro Scarlatti, mit Begleitung des Pianoforte nach dem Original-Manuskripte bearbeitet, sind mit italienischem und deutschem Texte von K. Banck bei Barthof Senff in Leipzig herausgegeben worden.

Wachtel II. Theodor Wachtel soll in seinem, jetzt den technischen Studien obliegenden Sohne, einen stimmebenbürtigen Nachfolger zu gewärtigen haben. Der Tenor desselben soll dem seines Vaters weder an Kraft, noch an Wohlklang und Umfang nachstehen. Doch darf der junge Mann auf ausdrücklichen Wunsch des Vaters, vor dem 20. Jahre keine speziellen Gesangstudien machen, und zählt jetzt erst 16 Jahre.

Feuillet's „Montjoie“ in Berlin. Das genannte neueste Stück Feuillet's, wie es heißt, ein mit blendendem Geist ausgeführtes und glanzvoll stylisirtes Gemälde der modernen Pariser Gesellschaft, wird im Auftrag des Intendanten Hrn. v. Hülsen in's Deutsche übersetzt und soll dann auf dem Berliner Hoftheater aufgeführt werden.

Lokales.

Repertoir des Burgtheaters: 26. Dezember: „Wilhelm Tell“, 27: „Die Furcht vor der Freude“, „Cato von Eisen“, 28: „Das Urbild des Tartüffe“, 29: „Die deutschen Komödianten“, 30: „Eine Jugendschuld“. „Dichter und Rekrut“, beide neu, ersteres aus dem Französischen, letzteres von Hotpein, 31: dieselben Stücke, 1. Januar: „Andreas Hofer“, 2: „Rosenmüller und Finke“, 3: „Fiesko“, 4: „Eine Jugendschuld“, „Dichter und Rekrut“.

Im Opernttheater steht „Don Juan“ als erste Vorstellung nach Weihnachten angesetzt.

Hr. Anschütz ist vorigen Sonntag zum ersten Male nach seiner Krankheit — als Shrewsbury in „Maria Stuart“ — wieder aufgetreten und selbstverständlich mit Beifall empfangen worden. Fr. Gabillon spielte die Stuart.

Hr. Sonnenthal findet wahrscheinlich, daß er im Burgtheater zu wenig beschäftigt wird, da er die vierzägigen Weihnachtsferien zu zweimaligem Auftreten in Pest benützt.

Konzerte. Am 17. d. M. veranstaltete der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde eine jener gediegenen Produktionen, wie sie dieser aus so eifrigen Dilettanten zusammengesetzte und von Hrn. Heißler so tüchtig geleitete Verein in der Regel zusammenzustellen weiß. Das Programm nannte: die G-dur-Symphonie (mit dem Paukenschlage) von Haydn, Quartett-Konzert mit Orchester (Hh. Laub, Käßmayer, Kral, Schlesinger), Kirchenarie von „Stradella“ (Hr. Ander), Klavierkonzert von Schumann (Hr. Dachs), Ouvertüre in C-dur, op. 115, von Beethoven. Außerdem fanden noch folgende Konzerte und musikalische Produktionen statt: ein Wohlthätigkeitskonzert unter Mitwirkung von Hrn. Lewinsky, Brahms u. A. eine Liedertafel des kaufmännischen Gesangvereins und eine Liedertafel des Männergesangvereins, letztere zum Vortheile der Schleswig-Holsteiner, dann eine slavische Beseda. — Am 19. gaben im Musikvereinssaale die Schwestern Tietz, Klavierschülerinnen des hiesigen Konservatoriums, ein Konzert. Am 20. produzirte sich der Harfenspieler Franz Moser, Schüler des Hrn. Zamarra, im Ehrbar'schen Lokale. Nachmittags fand eine Laub'sche Quartettproduktion statt, auf welche wir zurückkommen. Am 22. und 23. endlich findet wie alljährlich die bekannte Oratorienaufführung der Witwen- und Waisengesellschaft statt. Man gibt die „Schöpfung“, Frl. Krauß, Hr. Ander und Hr. Mayerhofer singen die Solopartien, Hr. Esser dirigirt.

Waldheim's illustrirte Zeitung erscheint von Neujahr an unter dem Titel: „Waldheim's illustrirte Blätter“, und zu dem bedeutend herabgesetzten Pränumerationspreis von 1 fl. pr. Quartal.

Briefkasten. 19. — 23. Dezember: 1 in Stuttgart: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Recensionen

№ 1. Wien.

Zweiter Jahrgang. Januar 1863.

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

A. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen. Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt baselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Was wir wollen. — Offene Briefe über französische und deutsche Malerei I. — Die Restauration des St. Stephansdomes I. — Photographie und graphische Künste. — Transparentgemälde in Berlin. — Aus der Münchner Künstlerwelt. — Kunstliteratur (Boisserée, Köstlin, Rawlinson, Lind) — Kleine Chronik. — Lokales.

Was wir wollen.

Die moderne Kunstkritik spielt gar zu gern die Rolle des Herrn Famulus Wagner: sie greift mit gieriger Hand nach den Schätzen der echten Kunst und glaubt vergnügt, sie in den Regenwürmern des Gedankens, der Tendenz, der Symbolik, des Nationalen oder Zeitgemäßen gefunden zu haben.

Der Werth eines Kunstwerks wird aber nicht durch die Eigenschaften bestimmt, die eben so gut den Werth poetischer, philosophischer, theologischer oder gar politischer Erzeugnisse ausmachen könnten. Er liegt vielmehr in den Eigenschaften, welche das Kunstwerk von jenen Produkten unterscheiden, welche ihm ganz specifisch eigenthümlich sind.

Es kann ein Kunstwerk einen großen Gedanken versinnlichen, eine treffliche Tendenz predigen, eine tiefe symbolische oder allegorische Bedeutung haben, einen höchst nationalen oder zeitgemäßen Stoff behandeln, und bei alledem herzlich schlecht, ein ganz werthloses Machwerk sein. Ist es dagegen großartig konzipirt, vortrefflich gemalt, meisterhaft gezeichnet, beim allereinfachsten Inhalt künstlerisch wahr, tief und innig empfunden, oder auch nur Eines von diesen, so wird es einen bleibenden Werth in Anspruch nehmen können; — nur die Eigenschaften, welche ihm diesen Werth verleihen, werden allemal in der Vollendung seiner künstlerischen Erscheinung zu Tage treten. Die Intention, der Gedanke können erst in zweiter Linie in Betracht kommen.

Die künstlerische Idee unterscheidet sich eben wesentlich von dem, was man mit Worten ausdrücken kann. Sie ist ein Geschautes, nicht ein Gedachtes; sie läßt sich so wenig beschreiben wie die Melodie in der Musik, der sie überhaupt viel näher verwandt ist als dem abstrakten Gedanken. So wenig daher Jemand Musikkenner sein wird, der die Oper nur nach dem Text beurtheilen kann, aber kein musikalisches Gehör hat, so wenig kann Demjenigen die Kunstkennerschaft und die Befähigung zur Kunstkritik zugesprochen werden, der eine lediglich gelehrte Bildung besitzt, und über der Gewohnheit, Alles gedanklich aufzufassen, die Gelegenheit versäumt hat, sich die schwierige Kunst des Sehens anzueignen. Denn ein Solcher will die Kunstwerke lesen und nicht schauen; was er nicht lesen kann, das ist für ihn oft gar nicht vorhanden.

Diese Art von Kritik hat denn auch einen höchst nachtheiligen Einfluß auf die Kunst ausgeübt. Denn da sie sich so häufig mit dem Wollen, mit der Intention der Künstler begnügte, so thaten dies die Künstler mehr oder weniger auch, und vergaßen dabei gar zu oft, daß Kunst von Können abstammt.

Sie daran wieder zu erinnern, soll das beständige Streben unseres Blattes sein, sowohl indem es das

neu Auftauchende unparteiisch an seinen Platz stellt, als auch indem es die der künstlerischen Produktion günstigen Bedingungen erörtert.

In letzterer Beziehung wird die Besprechung der Kunstzustände über haupt, der heimischen Kunstthätigkeit insbesondere, zu unseren wichtigsten Aufgaben gehören. Wir werden vor Allem zu untersuchen haben, ob und in wiefern die Organisation der Kunstthätigkeit und der betreffenden Institute den Bedürfnissen der Kunst, der Künstler und des Publikums entspricht. Zugleich wird es unser Bestreben sein, die bedeutenden Künstler unserer Zeit in statistisch-historischen Darstellungen ihres Lebens und ihrer Werke den Lesern vorzuführen und so das Blatt allmählig zu einem Repertorium quellenmäßig gewonnener Daten über die zeitgenössische Kunst zu entwickeln.

Der geistige Zusammenhang der Kunst mit dem innern Leben und den wichtigsten Bedürfnissen der Gesellschaft soll dabei stets im Auge behalten werden. Die Kunst hat nicht die Bestimmung, etwa die Menschen patriotisch, liberal, aufgeklärt, fromm, gottselig, wohl gar katholisch oder protestantisch zu machen. Die Muse hat ja „zu begleiten, nicht zu leiten". Aber eben deshalb müssen wir strenge darüber wachen, daß sie nur das Aufstrebende, Lebenskräftige, Zukunftreiche begleite, daß sie auch vorwärts, nicht mit romantischer Schwärmerei stets rückwärts blicke. Die Schönheit haftet am Jugendlichen und Kräftigen, nicht am Alten und Verlebten; und die Schönheit bleibt doch ewig das letzte Ziel der Kunst.

Eine gesunde Kunst ist ohne ein gesundes Handwerk nicht denkbar. Beide finden ihre natürliche Verbindung in der Kunstindustrie. Bei dieser ist es wieder das künstlerische Element, wodurch sie sich vom rein mechanischen Schaffen unterscheidet. Wenngleich wir von dem kunstgewerblichen Produkte vor Allem verlangen müssen, daß es zweckentsprechend sei, so darf darüber doch die Forderung der Schönheit ummermehr vergessen werden.

Wir werden deshalb darauf zu achten haben, daß die kunstindustrielle Thätigkeit mit allen soliden Mitteln der Technik den wirklichen Lebensbedürfnissen der Zeit Rechnung trage. Zugleich soll es aber unsere stete Sorge sein, sie daran zu gemahnen, daß sie den Geschmack der Masse zu veredeln hat, indem sie ihm zu dienen scheint.

Auch auf diesem Boden werden wir unsere Thätigkeit in die Kritik der Leistungen und in die Erörterung der Zustände theilen und überhaupt den gegenseitigen Pflichten und Rechten aller betheiligten Faktoren des Kunstlebens genaue Rechnung tragen.

Die gerechten Anforderungen des Publikums werden hiebei ganz speziell im Auge zu behalten sein. Wir betrachten uns als einen Theil desselben, als sein Organ, nicht als das der Künstler. Denn eine tüchtige Kunst ist nur in einem Volksleben möglich, das ihr kräftige Impulse gibt. Darum muß auch die Kritik in stetem geistigen Zusammenhange mit dem Volks- und Zeitbewußtsein bleiben, dessen lebendige Interessen zu wahren und zu vertreten ihre höchste, edelste Aufgabe ist.

Offene Briefe

über französische und deutsche Malerei.

Von **A. Teichlein.**

I.

> Inventez, concevez pour ceux qui ne savent pas lire; écrivez pour ceux qui savent écrire. (Béranger.)

Die Weltausstellung im Jahre 1855 war es welche mich nach Paris zog. Ich kam an mit allem Reisegepäck eines guten Deutschen. Wenn die Sonde des Grenzwächters bis in den Nachtsack der Ideen hinabreichte, würde sie in dem meinen auf eine anständige Ausstattung an mehr oder minder soliden ästhetischen Grundsätzen und christlich-hellenischen Formeln geflossen sein, mit deren Hilfe ich mir ein stichhaltiges Urtheil über die französische Schule zu bilden dachte, das, wie ich insgeheim wünschte und hoffte, nicht gar zu grell gegen die mitgebrachten patriotischen Vorurtheile abstechen sollte.

Um nach gewissen hergebrachten Ideen zu urtheilen, gilt es vor Allem, Wahl und Auffassung der Gegenstände in's Auge zu fassen; denn der Gedanke knüpft sich von selbst an den Gedanken, und das Wort und seine Formeln wissen wohl, warum sie sich am liebsten an das Sagbare hängen. Diesen kunstgerechten Maßstab kunstgerecht anzulegen, dazu gehört aber Muße und Sammlung. Die Pariser Weltausstellung zählte bekanntlich gegen sechstausend Kunstwerke, und ich hatte nur mehr drei Wochen bis zu ihrem Schlusse vor mir. Wer hätte es da wagen wollen, sich mit dem Kataloge in der Hand der Reihe nach in jedes Einzelne zu vertie-

sen und das auf die Gefahr hin, die kostbaren drei Wochen an dreitausend Albernheiten zu verschwenden, und für die beachtenswerthe Hälfte der Ausstellung keine Zeit mehr übrig zu behalten. Da war denn guter Rath theuer für einen germanischen Denker und kein anderes Auskunftsmittel zu finden, als sich dem Instinkte des Malers zu überlassen, dessen Auge von selbst auf alle dem verweilt, was das Ansehen eines guten Bildes hat. So lehrte die Noth mich zum ersten Male in meinem Leben, ohne vorbedachtes Nachdenken, Malereien vor allen Dingen als Malereien anzuschauen. Diesem Umstande habe ich den Umschwung zuzuschreiben, welchen meine Kunstanschauung seither erlitten hat, und jede wesentliche Modifikation meines ästhetischen Glaubensbekenntnisses habe ich aus der Pariser Weltsausstellung zu datiren.

Es läßt sich einwenden, daß das Alles im Grunde nur aus der Noth eine Tugend machen heiße, daß jenes Verfahren einer massenhaften Ausstellung gegenüber zwar zu entschuldigen sei, immerhin aber auf einer zweideutigen Ursache beruhend zu bedenklichen Resultaten führen könnte. Und in der That, ich bekenne es, die unmittelbare Folge der rapiden Oberflächlichkeit des kritischen Touristen strafte sich auch für's Erste durch einen Enthusiasmus für die französische Schule, welcher eben so maßlos war, als der patriotische „Katzenjammer", welcher mir aus ihm entsprang. Ich kann daher nicht umhin, neuerdings den oft wiederholten Seufzer auszustoßen über Alles, was dem Institute der Ausstellungen und Galerien ein für allemal Zweckwidriges anklebt; denn noch heute verhehle ich mir nicht, daß die Mangelhaftigkeit der genannten Einrichtungen, welche selbst durch die zweckmäßigste Anordnung einer an sich ungleichartigen Bildermasse niemals ganz zu besiegen ist, bedeutsam zurückweise auf die monumentale Kunst, in welcher vom Hause aus stets das Bildwerk dem Raum und der Raum dem Bildwerk angemessen ist, so daß es niemals an jener Ruhe und Sammlung fehlen kann, welche das Kunstwerk kennzeichnen und welche die Grundbedingungen des Kunstgenusses sind.

Gesetzt aber auch, die sogenannte monumentale Malerei sei ein für allemal das höchste, wünschenswertheste Feld unserer Kunst; gesetzt, es liege selbst in unserer Macht, abermals eine neue Aera, ja wohl gar ein goldenes Zeitalter, ein tausendjähriges Reich der sinnreichen Wandmalerei wie mit einem Zauberschlag herbeizuführen: würden wir alsdann auch wünschen dürfen, daß mit dem nämlichen Schlage die Mauern unserer Museen einstürzten und alle dort aufgespeicherten Kunstschätze unter ihrem Schutte begrüben? Und doch müßten wir es, um konsequent zu sein; wir dürften sie nicht dulden in einer neuerdings einheitlich von monumentalem Geiste durchdrungenen Welt; wir dürften sie nicht dulden die müßigen „Galerie- und Kabinetsstücke". Wo aber wäre ein Fanatiker der monumentalen Zweckmäßigkeit zu finden, welcher vor einem so barbarischen Bilderstturme nicht zurückschreckte, und nicht erröthete, die Dresdener Galerie oder den Louvre als die widersinnigen Produkte antiquarischer Sammelei, als die nothdürftigen Herbergen jener Bilderfabrikanten zu bezeichnen, welche unsere Altvordern, denen der Zopf hinten hing, die „unsterblichen Meister der Renaissance" zu nennen pflegten.

Und gleichwohl gab es eine Zeit, da unter deutschen Malern der Besuch der Galerieen fast gänzlich aus der Mode gekommen war, und gleichwohl gibt es noch jetzt manchen berühmten Meister an der Isar und an der Spree, der an Tizian und Paolo Veronese nichts besonders Erbauliches findet! Ja in Düsseldorf soll man es sogar als einen dem selbständigen Aufblühen der Schule besonders günstigen Umstand erachtet haben, daß ihr die Galerie durch Verpflanzung nach München frühzeitig aus dem Wege geräumt worden war. Alle diejenigen nun, welche eine Galerie nicht ohne ein gewisses Mißbehagen betreten können, muß ich auf den anscheinend nicht minder zweideutigen Konzertsaal hinweisen, und ich zweifle nicht, daß wir uns verständigen werden; denn auf Mozart und Beethoven verstehen wir Deutsche uns denn doch etwas besser, als auf Rubens und Rembrandt. In dieser Rücksicht erlaube ich mir einige musikalische Seitenblicke.

Wer jemals einen Konzertsaal nicht etwa blos in der Absicht betreten hat, die dort versammelte schöne Welt zu sehen und sich ihr zu zeigen, wer wirklich ins Konzert ging, eine Beethoven'sche Symphonie zu hören, der wird zugestehen, daß er es seiner persönlichen Schwäche, nicht aber dem Konzertsaal und der Kunstgattung zuzuschreiben habe, wenn ihn seine Zerstreutheit nicht zu dem erwarteten Genusse kommen ließ. — Sollte man nicht auch zugestehen müssen, daß mit den bekannten Plagen über die Zweckwidrigkeit der Galerieen gleichfalls nur auf den Sack geschlagen werde, während das Lasthier gemeint ist? Aber hören wir weiter, ob uns die musikalische Parallele nicht auf einen viel wichtigeren Punkt führt.

Das gesammte musikalische Deutschland weiß, daß

die Symphonie nichts weniger als eine zweckmäßige Tanz- oder Kirchenmusik, sondern reine, selbständige, von jedem Nebenzwecke befreite Musik ist, und daß eben darum die Symphonie, wie das Streichquartett und die Sonate, die echten „Galerie- und Kabinetsstücke" dieser Kunst, die höchste Form der Musik sind, weil sie keine anderen als rein musikalische Ideen ausdrücken, keinen sagbaren Gedanken neben dem musikalischen zum Thema haben, sondern der Kunstgehalt der Musik selbst ihr einziger und ausschließlicher Inhalt ist. Höchst bezeichnender Weise zählen zu den Lieblingssymphonien der Kunstfreunde gerade diejenigen, welche durchaus kein Programm, ja nicht einmal einen Titel haben. Sie heißen schlechthin A-dur-, C-moll-Symphonie. Sollte das nicht darauf hindeuten, daß gerade diejenigen Kunstwerke, welche am absolutesten den Gehalt einer Kunst in seiner vollen Eigenthümlichkeit darstellen, in der That die vollkommensten seien, und darum den Eingeweihten den höchsten und reinsten Genuß bereiten, welchen gerade diese und keine andere Kunst zu bieten vermag?

Nun ist freilich Malerei nicht Musik, von welcher letzteren schon Goethe gesagt hat, daß „sie die Wände der Kunst am eminentesten darstelle, weil sie gar keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte, weil sie ganz Form und Gehalt ist." In der Malerei dagegen, das ist nicht zu leugnen, vollzieht sich die Tilgung alles Stoffgehaltes und Stoffinteresses in der Darstellung des reinen Kunstgehaltes und Kunstinteresses niemals so vollständig, wie in der Musik; dies liegt in ihrem Wesen, das am Sichtbaren, also allerdings Stoflichen hängt und zwar mit Hingebung und Liebe daran hängen muß. Eine Frage aber muß gleichwohl aufgeworfen werden, obsichon sich uns hier mehr Fragen aufdrängen, als augenblicklich zu lösen sind. Und diese Frage heißt: Sollten wir immer und ewig die alten Koloristen mit einem zweideutigen halbscheuen Blicke betrachten müssen, weil man ihnen nachsagt, sie hätten ihre Gegenstände mit Willkür und Gleichgiltigkeit als einen bloßen Vorwand zur Ausübung ihrer Kunst gewählt und behandelt? Oder aber ist es vielleicht an der Zeit, sich einzugestehen, daß sie gerade dadurch das große Ei des Kolumbus auf seine breiteste und sicherste Basis gestellt haben, daß sie sich über die heut zu Tage so berüchtigte Frage, was man malen solle, möglichst wenig den Kopf zerbrachen und dafür sich mit der ganzen Kraft ihrer künstlerischen Intelligenz auf das Wie der Malerei warfen? — So viel ist gewiß, daß ihnen eben diese geniale, heitere Sorglosigkeit rücksichtlich alles Gegenständlichen in der That desto mehr Zeit und Kraft zu künstlerischer Strenge und Gediegenheit übrig ließ, so daß sie alles das am vollendetsten zu leisten im Stande waren, was sich nur immer im Reiche des Lichtes und durch keine andere Kunst als gerade durch die Malerei leisten läßt.

Aus Allem aber, was man immer für und wider den Konzertsaal und die Galerieen, für und wieder die Symphonie und die Koloristen sagen möchte, wird immer hervorgehen, daß die Künste, auf einer gewissen Entwicklungsstufe angelangt, jeden Nebenzweck abstreifen und Erscheinungen hervorbringen, welche überall und nirgend zu Hause sind, welchen ein eigens ihrem Genusse bestimmtes Gebäude errichtet werden muß, und in welchem nur Derjenige den gewünschten Genuß findet, der die erforderliche Sammlung nicht erst an Ort und Stelle erwartet, sondern mitbringt. Streng genommen bedürfen freilich jene seltsamen Kunstwerke eigentlich gar keines Obdaches; denn sie haben sich gleichsam ihr eigenes Haus gebaut, das sich nicht anders zu ihnen verhält, als des Menschen Leib zu seiner Seele. Insoferne sind allerdings unsere Versammlungsorte des Kunstgenusses ein armseliger Nothbehelf; denn die wahre und bleibende Stätte der vollendetsten Produkte der Kunstgeschichte ist nirgends anders zu suchen, als in dem gereiften Kunstsinne hochgebildeter Völker und Jahrhunderte, von welchen und für welche sie geschaffen sind. Eben darum ist aber auch eine möglichst wohlgeordnete Gemäldegalerie immerhin eine schöne, ja eine sinnreiche Einrichtung, denn sie ist die wahre Herberge der kunsthistorischen Gerechtigkeit, das gastfreie Obdach, unter welchem eine dankbare Nachwelt das unsterbliche Theil aller derjenigen Künstler aufnimmt, welche sich in ihren Werken selbst, aus dem ihrer Kunst eigenen Materiale, ihr eigenes Denkmal zu formen gewußt, welche denn doch so recht eigentlich zu denkmalen verstanden haben.

Alle solchen Kunstwerke, welche auf den Konzertsaal oder das Museum angewiesen zu sein scheinen, im Grunde aber frei auf sich selbst beruhend dastehen, alle solchen Kunstwerke haben sich denn auch ihrer Natur nach dergestalt abgeschlossen in ihrem stolzen Eigenthum, diesem Bauwerk einer wahrhaft unbeschreiblichen Ordnung, daß sie nur Demjenigen zugänglich sind, der ganz Aug und Ohr für sie ist, und der Sehen und Hören gelernt hat. Wer hier einzudringen sucht durch ein gewisses Hinterpförtchen der dilettantischen Deutelei, der kritischen Bequemlichkeit oder Verlegenheit, wer die freie

Kunst an dem armseligen Schnürchen fassen will, mit welchem sie an die Fesseln der Zeitlichkeit geknüpft ist, wer die Idee selber von ihrer sterblichen Seite auffaßt: der wird just vor den Idealen der Musik und Malerei zurückschrecken und wird ewig irre werden an den unerklärlichen Wundern der Symphonisten und Koloristen; denn er verliert sich unfehlbar in ein Labyrinth ohne Ausgang, und hätte er den rothen Faden unserer Katheder heilen um alle zehn Finger gewickelt. Mögen Andere sich darin gefallen, der Objektivität sey ber ihre subjektiven Interpretationen aufzubinden, und mag man sie darum für geistreicher als den schaffenden Genius selbst halten! Mögen Andere die Kunst inhalt los schelten, wo die Ideen nicht mit Händen zu greifen und der Wortkram redseliger Gedankenjäger an der Grenze seines Witzes ist!

Für meinen Theil kann ich mich nur darüber freuen, daß ich in Frankreich — wenigstens Werke de Malerei anschauen gelernt habe.

Jetzt lassen Sie mich auf die Pariser Weltausstellung und ihren Eindruck zurückkommen.

(Schluß folgt.)

Die Restauration des St. Stephansdomes in Wien.

I.

*** Die Liebe der Wiener zum St. Stephansthurm hat eine sprichwörtliche Berühmtheit erlangt. In guten und schlechten Versen, in anmuthigen und langweiligen Touristenschilderungen wurde oft genug auf diese Thatsache, als auf einen eigenthümlichen Zug der Wiener Gemüthlichkeit hingewiesen und man machte uns sogar glauben, daß wir den Zeitpunkt nicht überleben würden, wo das Weichbild der Stadt seiner schlanken, das Donauthal weithin beherrschenden Spitze beraubt sein werde. Der gefürchtete Zeitpunkt ist im Jahre 1861 eingetreten. Rasch stiegen die Gerüste zur Abtragung des schadhaft gewordenen Helmes empor und ebenso rasch verschwanden sie wieder, nachdem der Thurm zur Ruine geworden war. Melancholisch ragte er in die Lüfte — ein Symbol der Zerstörungswuth der Stadterweiterungskommission, die nichts verschont, was ein charakteristischer Faktor des alten Wien ist.

Es ist uns nicht bekannt, daß durch dieses Ereigniß die Gemüther der Wiener tief ergriffen worden wären; mit auffallender Theilnahmlosigkeit ging es vorüber, nur die Feuilletonisten einiger Tagesblätter knüpften daran die üblichen Leichenreden. Und doch wurden mächtige Hebel in Bewegung gesetzt, um der Restauration des Domes und insbesondere dem schleunigen Wiederaufbaue des Thurmhelmes die Theilnahme der Bevölkerung zuzuwenden. So erließen der Erzbischof und der Bürgermeister von Wien Aufrufe zur Herbeischaffung der Geldmittel, auf die historische und künstlerische Bedeutung des Bauwerkes hinweisend. „Schon lange dachte ich daran", schrieb Kardinal Rauscher am 7. Oktober 1860, „das Kunstgefühl, die vaterländische Gesinnung und die heiligsten Erinnerungen der Oesterreicher anzurufen, um zur schnelleren Förderung der Restaurirung des St. Stephansdomes eine kraftvolle Unterstützung zu erlangen. Ich hoffte hiezu eine Zeit zu finden, in welcher man, einer friedlichen Entwicklung sicher, den Zierden des Lebens sich ungestört zuwenden könnte. Allein immer drohender schritten die Ereignisse heran. Auch jetzt ist noch kein heilbringender Umschwung erfolgt; wir stehen einer umwölkten Zukunft gegenüber. Dennoch will ich nicht länger säumen und ich bitte Alle, welchen der großartige Bau und die Kaiserstadt, deren Schmuck er ist, am Herzen liegt, nach Vermögen mit Beiträgen zu unterstützen, damit der südliche Thurm schnell wieder emporsteigen und das Werk der Erinnerung unaufgehalten fortschreiten könne." Und in einem, wenige Tage später erschienenen Aufrufe des Bürgermeisters Freiherrn v. Seller an die Bewohner Wiens lesen wir folgende Apostrophe: „St. Stephan, unser altersgrauer Münster, an dessen Westfaçade schon die nach dem Oriente wallenden Kreuzfahrer vorüberzogen, auf dessen hohem Thurme Rüdiger von Stahremberg, der heldenmüthige Vertheidiger Wiens, seine Pläne zur Vernichtung der türkischen Horden entwarf; — St. Stephan, der Stolz deutscher Baukunst, das Wahrzeichen der bedeutendsten alten Steinmetzhütte Deutschlands, soll auch fernerhin in seiner ursprünglichen Herrlichkeit erhalten und, sowie durch Jahrhunderte, der ernste Zeuge unserer Geschicke bleiben." Diese lebhaften Gefühlsäußerungen blieben allerdings nicht ohne Erfolg. Abgesehen davon, daß der Kaiser die ursprünglich auf fünf Jahre angewiesene Summe von je 50,000 Gulden auf weitere fünf Jahre erstreckte und der Gemeinderath von Wien für die Dauer der Restauration einen Jahresbeitrag von 15,000 Gulden anwies, gaben der Erzbischof und der Bürgermeister selbst glänzende Beispiele von Opferwilligkeit, indem Ersterer die Summe von 15,000 Gulden und Letzterer

die von 10,000 Gulden aus eigenen Mitteln zur Verfügung stellten; einzelne Mitglieder des kaiserlichen Hofes und des Adels, dann einzelne Korporationen und Institute betheiligten sich bei diesem Zwecke mit erheblichen Beiträgen — ja es fehlte selbst nicht an Produktionen in den Theatern, Konzertsälen und anderen Belustigungsorten; aber die Theilnahme der Bevölkerung im Allgemeinen war dennoch eine äußerst geringe, kaum nennenswerthe im Hinblick auf den großen patriotischen Zweck, und sie ist es auch heute noch. Kaum, daß nach Verlauf von mehreren Monaten ein sehr magerer Ausweis über neue eingelaufene Jahresbeiträge zur Oeffentlichkeit gelangt.

Hat Wien wirklich jedes Interesse an seinem bedeutendsten, zum Theil noch aus der Epoche seines Wiegenalters herstammenden Denkmal eingebüßt? Hat es kein Gedächtniß mehr dafür, daß jene Façade mit den beiden kegelförmigen Thürmen, dem bunten phantastischen Schmuck der Wände und dem prachtvollen, im reichsten Schmucke romanischen Laubwerkes prangende Portale, Jasomirgott, jener thatkräftige Fürst aus dem Geschlechte der Babenberger erbaut hat, der es zuerst gewollt, daß Wien die mächtigste Stadt zwischen der Ostsee und dem adriatischen Meere werden sollte, und der den ersten lebhaften Handelsverkehr mit Byzanz angeknüpft hat? Hat nicht Rudolf IV., jener unternehmende, ideenreiche Fürst, der die alma mater unserer Stadt und zahlreiche andere Stiftungen tns Leben gerufen, den Ausbau des Domes am mächtigsten gefördert? Ist es wirkliche Theilnahmlosigkeit, oder waren es bisher Eindrücke und Einflüsse anderer Art, um deretwillen man sich gegenüber dem ganzen Restaurationswerke so kühl und gleichgiltig benahm?

Es läßt sich nicht leugnen, daß die Zeitverhältnisse dem Beginne des ganzen Unternehmens wenig günstig waren. Als man an das gewaltige Werk — und zwar insbesondere an die wichtige Frage der Abtragung der Thurmspitze — schritt, lastete auf ganz Wien eine äußerst gedrückte politische Atmosphäre, ein sehr unbehagliches Verhältniß zwischen Regierung und Volk, und es war vorzugsweise eine entschiedene feindliche Strömung gegen den Urheber und Vertreter des berüchtigten Konkordats vorherrschend. Wie viele scheuten sich nicht, ihr Schärflein beizutragen, nur aus dem — allerdings ungerechtfertigten — Grunde, um nicht mit dem Präses des Domban-Komitées in irgend welche, wenn auch blos mittelbare, Berührung zu treten! Wie schwer drückte das Unglück von Solferino auf alle Gemüther und wie furchtbar wucherte im Publikum der Same des Mißtrauens nach jenem skandalösen Prozesse, der für den Glauben an die öffentliche Moral ein zweites Solferino geworden war! Nebst diesen Ursachen scheint aber noch ein anderer Faktor auf die stumme Theilnahme an der Restauration des Stephansdomes bedeutend eingewirkt zu haben. Man fühlte in den weitesten Kreisen, daß die Arbeiten nicht in der Art gefördert wurden. wie es die künstlerischen Bedürfnisse wünschenswerth machten, daß gewaltige Meinungsverschiedenheiten zwischen den leitenden Persönlichkeiten am Dome und einem absichtlich ferne gehaltenen Kreise von Kunst- und Alterthumsfreunden vorhanden seien und daß man der öffentlichen Meinung in gewissen Kreisen in keiner Beziehung Rechnung zu tragen geneigt sei. Oder um die Verhältnisse mit kurzen Worten zu kennzeichnen — es mangelte an dem nöthigen Vertrauen zu den eigentlichen Trägern des Restaurationswerkes.

Wie dies gekommen und wer an dieser peinlichen Sachlage zunächst die Schuld trägt, wollen wir so offen und rückhaltslos erörtern, als es uns die Kenntniß der verschiedenartigen Beziehungen ermöglicht. Der gegenwärtige Moment, in welchem durch einen traurigen Zwischenfall ein wichtiger Abschnitt in dem Gange der Restauration eingetreten ist und ein neuer Dombaumeister an die Spitze des ganzen Unternehmens tritt, scheint uns zu eingehenden Erörterungen und Betrachtungen besonders geeignet zu sein.

In den Anschauungen über die Zeitpunkte einer zweckentsprechenden Restauration von mittelalterlichen Kunstdenkmalen ist offenbar ein der Sache sehr zu Gute kommender Läuterungsprozeß eingetreten. Man vergißt über die zur Anwendung kommenden Mittel nicht den Zweck des Ganzen, geht weniger rigoros, aber dafür unbefangener zu Werke und ist bemüht, den heißblütigen -- nicht immer aus den lautersten Motiven entspringenden — Eifer einiger Architekten, den ein bekannter Kunstforscher sehr treffend mit dem Worte: „Restaurationsfieber“ bezeichnet hat, im Interesse der Erhaltung der alten Bauwerke merklich zu dämpfen In den ersten Jahren der erwachenden Theilnahme für die Ueberreste der bedeutendsten Kunstepoche der christlichen Zeit stand es allerdings am schlimmsten mit der Erhaltung unserer alten Kunstbauten. Weder die Kunstfreunde noch die Künstler selbst besaßen eine genügende detaillirte Kenntniß des romanischen und gothischen Styles, ja sie waren über gewisse Detailfragen noch so voll-

ständig im Unklaren, daß für sie die Beantwortung der Frage: „Wie soll der eine oder andere Theil eines alten Münsters oder einer alten Burg stylgemäß restaurirt werden?“ sehr schwierig, ja in gewisser Beziehung sogar unmöglich war. Bekand man sich doch nicht einmal mit der Terminologie der mittelalterlichen Baustyle im Reinen und spukte doch eine gräuliche Verwirrung in den Köpfen unserer sogenannten praktischen Architekten und Ingenieure über byzantinische und romanische Kunst. Wir wollen zur Charakteristik des geringen Verständnisses der mittelalterlichen Kunst nur eines speziellen Falles erwähnen, der damals mit allem Ernste vorgetragen wurde, uns aber heute ein ironisches Lächeln abnöthigt. Wenige Meilen von Wien entfernt steht die romanische Kirche zu Schöngrabern, ein Bau, der durch seine ausgeprägte Stylrichtung keinen Zweifel übrig läßt, daß er im XII. Jahrhundert entstanden ist, und sich von ähnlichen Bauwerken in Oesterreich nur dadurch unterscheidet, daß an der Chorapsis eine Fülle von figuralischen Skulpturen angebracht ist. So erblickt man auf der einen Wandfläche einen Baum mit zwei nackten Figuren, von denen die linksstehende, männliche Figur die Hand gegen den Baum ausstreckt, um, wie es scheint, eine Frucht zu pflücken, und an der linken Schulter von einer in kniender Stellung herbeieilenden Figur erfaßt wird, während die rechtsstehende, weibliche Gestalt mit der linken Hand eine Frucht zum Munde führt, mit der rechten die Blöße zu decken sucht und an der Schulter von einem drachenähnlichen Thiere erfaßt wird. An einer anderen Wandfläche sieht man eine knieende Gestalt mit langen Haaren; der rechte, mit einem Beile bewaffnete Arm ist zum Schlage erhoben und an eben diesem Arme ist ein Hund gefesselt, während die linke Hand in den Rachen eines Löwen greift. Wieder auf einer anderen Wandfläche ist der Kampf eines Mannes mit einem Bären dargestellt u. s. w. Im Ganzen sind an der bezeichneten Stelle ungefähr zwölf verschiedene Vorstellungen. Der phantasiereiche Orientalist Hammer veröffentlichte nun vor ungefähr vierzig Jahren in seinen „Fundgruben des Orients“ einen Aufsatz, worin er den Beweis führte, daß die Kirche von Schöngrabern ein Templermonument sei, und daß in den an der Chornische angebrachten Bildwerken zum Theil jene gnostischen Geheimlehren in symbolischer Weise zum Ausdrucke gelangt seien, wegen welcher der Templerorden in Anklagestand versetzt und seinem traurigen Ende zugeführt wurde. An dieser Anschauung hielten auch spätere Schriftsteller, befangen durch die Autorität Hammer's, fest und fanden bis in die neueste Zeit keinen Widerspruch. Erst Gustav Heider, der sich um das Studium der Kunstarchäologie in Oesterreich so hervorragende Verdienste erworben und einem richtigen Verständnisse der mittelalterlichen Kunstsymbolik in Deutschland Bahn gebrochen hat, wies vereint mit Feil in seiner 1855 erschienenen Monographie über die Kirche zu Schöngrabern das Irrthümliche und Verkehrte der bisherigen Ansichten mit der Macht wissenschaftlicher Gründe nach. Während Feil mit historischen Beweisen den Unsinn bekämpfte, daß die Kirche ein Templermonument sei, weil nämlich nichts darauf hindeute, daß vor dem XIV. Jahrhunderi je Templer in Schöngrabern gewesen seien, setzte Heider mit archäologischen Gründen fest, daß die Kirche, ein einfacher romanischer Bau, im XII. Jahrhundert, in der Blüthezeit des romanischen Styles, erbaut wurde, und daß die freilich sehr rohen Bildwerke jenem Ideenkreise der christlichen Symbolik angehören, welcher an zahlreichen anderen kirchlichen Gebäuden dieser Kunstepoche anzutreffen ist. Aehnliche Fälle kunstgeschichtlichen Irrthums, und zwar vorzugsweise in Bezug auf die Feststellung der Bauzeit einer Kirche, gab es noch vor zwanzig Jahren nicht blos in Oesterreich, sondern in ganz Deutschland. Daß daher auch bei Restaurationen schreiende Mißgriffe vorkamen, darf nicht Wunder nehmen und jener wenig abgeklärten Epoche nicht allzu stark zum Vorwurf gemacht werden.

Das zweite Stadium der Restaurationsepoche war jenes, wo durch den zelotischen Eifer einiger Kunstdilettanten und Künstler, im Bunde mit den Ultramontanen die historische Bedeutung der Monumente vollständig unterschätzt wurde. Zu diesem Zwecke gab man sich den Anschein, als sollte der gothische Styl für katholische Kirchen vollständig gepachtet werden und erklärte ihn — wenn uns dieser Ausdruck gestattet wird — beinahe zum Dogma der katholischen Bankunst. Um nicht zu Mißverständnissen Anlaß zu geben, müssen wir erklären, daß diese Bemerkung nur auf gewisse Kreise an der Donau und am Rhein Anwendung hat, und wir halten es für nothwendig, uns noch deutlicher hierüber auszusprechen. Wenn es sich nämlich darum handelte, ein kirchliches Bauwerk zu restauriren, so hielten es die genannten Kreise für unbedingt nothwendig, daß dies im gothischen Style geschehe, gleichviel welcher Stylgattung das Bauwerk angehöre. So wurde die Gothik selbst für Werke des Romanismus und der Renaissance in Anspruch genommen und in solche Räume gothische Altäre, Kanzeln und liturgische Ge-

räthe gepflanzt, oder wohl auch einer Kirche der Zopfzeit ein gothischer Dachreiter aufgepfropft. Handelte es sich darum, eine Kirche vollständig zu restauriren, so erregten auch die vorhandenen Grabmonumente, falls sie nicht aus der Epoche des gepriesenen Styles herrührten, gewaltigen Anstoß und mußten verschwinden. Diese Leute nannten sich gerne die Puristen der kirchlichen Baukunst; in der That waren sie aber die Zöpfe des XIV. Jahrhunderts, nicht besser und verständiger als jene des XVII. Jahrhunderts, welche es nicht vertrugen, in mittelalterlichen Kirchen die alten Altäre zu belassen, sondern Ungethüme von förmlichen Säulentempeln mit klassischen Architraven, Bögen und Halbkuppeln, mit Figuren in theatralischer, deklamirender Haltung in dieselben verpflanzten.

Das dritte Stadium von jüngstem Datum charakterisirt sich durch das Bestreben zahlreicher Architekten, die Restauration eines mittelalterlichen Bauwerkes zu einer förmlichen Umgestaltung desselben auszubeuten oder unter dem Vorwande, die alten Meister zu ergänzen und zu verbessern, sich in individuellen Kombinationen zu ergehen und damit das Gebiet der Willkür und Laune zu betreten. In dieser Richtung fehlt es nicht an den heftigsten und bittersten Klagen über die Verunstaltungen, welche mittelalterliche Kunstbauten von unberufenen Händen zu erdulden haben. Es ist nicht sehr lange her, daß einer unserer vorzüglichsten Kunstforscher dieses Treiben in treffenden Zügen bloßlegte. „Wir schmeicheln uns ein historisches Bewußtsein zu haben“, schreibt Lübke, „das so ausgebildet nicht vorhanden war. Für jede geschichtliche Besonderheit sind die Fühlfäden unseres Geistes empfänglich, jede Form derselben durch die verschiedensten Völkergruppen und Entwicklungsphasen verfolgt unser Auge mit geschärftem Blick. Wie wollen wir es nun mit diesem historischen Sinn in Einklang bringen, wenn unsere Restaurationen so wenig Ehrfurcht vor dem geschichtlich Gewordenen zeigen? Solche alte Kirchen, die ihre Denkmäler noch bewahrt haben, wie die Marienkirche zu Danzig, St. Elisabeth zu Breslau, der Dom zu Mainz, St. Stephan zu Wien, sind dem Geschichtsfreund so bedeutsam, wie die geologischen Schichten eines Gebirges dem Naturkundigen. In ihren Monumenten sehen wir die historischen Niederschläge des gesammten Lebens einer Gemeinde, sehen in ihnen die Frömmigkeit, den Glauben, die Schicksale von Jahrhunderten versteinert.“

Mit dem lebhaftesten Interesse seit Jahren die Restaurationsarbeiten bei St. Stephan verfolgend, sind wir leider zu der Ueberzeugung gelangt, daß auch hier in mancher Beziehung dem historischen und architektonischen Charakter des Domes Gewalt angethan wurde und daß wahrscheinlich für die Zukunft noch mehr zu besorgen gewesen sein würde, wenn nicht in dem wichtigsten Momente ein Wendepunkt eingetreten wäre. Diese Besorgniß scheint auch in weiteren sachverständigen Kreisen getheilt worden zu sein, und diesem Umstande ist es, wie wir schon bemerkt haben, vorzüglich zuzuschreiben, daß sich eine gewisse Verstimmung über die ganze Angelegenheit kund gab. Jedermann hielt sich davon ferne, um nicht für irgend welchen Schritt eine Verantwortung zu übernehmen, und so verbreitete sich die Theilnahmlosigkeit gerade in jenen Kreisen, die dazu berufen waren, für das glückliche und rasche Gedeihen des Werkes anzueifernd zu wirken.

Photographie und graphische Künste.

Schauer's photographische Albums.

W. L. Wir dürfen das Unternehmen des Berliner Photographen Schauer, in einer Reihe prächtig ausgestatteter Albums die Koryphäen der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zu schildern, im Allgemeinen als bekannt voraussetzen. Mit Rafael beginnend, hat sich die Auswahl über Lionardo da Vinci, Michel Angelo, Tizian, Correggio, Paolo Veronese, dann über Murillo verbreitet und wird nun auch in umfassender Weise die nordischen Meister, Niederländer wie Deutsche, berücksichtigen. Der Lebensabriß und die Charakteristik der Meister ist von fachkundigen Federn entworfen, und photographische Nachbildungen der hervorragendsten und bezeichnendsten Werke unterstützen mit lebendiger Anschauung den Vortrag. Allerdings sind die Abbildungen meistens aus dritter Hand geschöpft, sofern sie in der Regel nur Photographieen nach Stichen oder anderen Vervielfältigungen darbieten. Allein man hat überall die besten Stiche und von diesen die schönsten Abdrücke zu Grunde gelegt, so daß der Effekt der Photographie ein wahrhaft künstlerischer ist, und diese kleinen portativen Galerieen sich zu den wuchtigen Mappen der glücklich situirten Minorität der Kupferstichsammler etwa verhalten, wie die zierlichen Tragaltäre, welche man auf Reisen überall bei sich führen kann, zu den monumentalen unbeweglichen Altären der Kirchen. Eine Andacht

edelster Art ist es auch, welche durch dieses photographische Unternehmen Nahrung erhält.

Zu den bedeutendsten neueren Gaben, die wir dieser glücklichen Verbindung von Wissenschaft und Kunst verdanken, zählt in erster Reihe das van Eyck-Album, mit Text von Hotho. Es bringt zum ersten Male eine würdige Publikation des berühmten Hauptwerkes der Brüder van Eyck, des Altares von Gent, der nach den in Berlin, Gent und Brüssel befindlichen einzelnen Tafeln von einem geschickten Zeichner, auf Grundlage photographischer Aufnahme, sorgfältig kopirt und nach dieser Zeichnung photographirt worden ist. Daß Hotho's Erklärung an (vielleicht hie und da zu weit getriebener) Feinheit und an fachkundiger Gründlichkeit Nichts zu wünschen übrig läßt, braucht kaum ausdrücklich bemerkt zu werden.

Eine weitere Arbeit desselben Verfassers ist das eben erschienene Dürer-Album. Hier ist der sonst etwas enge Rahmen, der im Plane des Unternehmens liegt, zu Gunsten einer, die künstlerische Seite des großen Meisters fast erschöpfenden Darstellung erweitert worden, so daß Hotho's Arbeit als eine Ergänzung der nach andern Seiten kaum minder verdienstlichen Monographie van Eyck's betrachtet werden kann. Zugegeben sind auf 15 Blättern meisterhafte Photographieen nach 22 Werken des großen Künstlers, die seine Leistungen auf allen Gebieten der Technik und im Bereiche der verschiedensten Gedankenkreise charakteristisch abspiegeln. Es ist somit dies Album eine werthvolle Gabe für den Kunstfreund wie für die Kunstgeschichte.

Zu gleicher Zeit ist F. Eggers in dem Rembrandt-Album mit einer sinnigen, liebevoll ausgeführten Schilderung des großen Niederländer Meisters aufgetreten, die ebenfalls durch eine Reihe von zehn Photographieen nach Gemälden und Radirungen desselben unterstützt wird. Besondern Werth erhalten diese letzteren dadurch, daß sie nach den trefflichsten Exemplaren der seltensten Blätter (z. B. des Bürgermeisters Six, des Hundertguldenblattes, der Landschaft mit den drei Bäumen) angefertigt wurden.

In die Regionen der Kleinmeister führt uns H. von Blomberg mit seinem Album der Niederländer, I und II, das erstere zehn Genremaler, das zweite eben so viele Meister des Stilllebens, der Landschaft, des Viehstücks, der Blumenmalerei vorführend. Mit anmuthiger Gewandtheit hat der Darsteller verstanden, in wenig Zeilen eine charakteristische Lebensskizze seiner Meister zu geben, zugleich aber einen Ueberblick über die Geschichte des Genrebildes, der Landschaft und des Stilllebens voranzugeschickt, der den feinen Kenner, den denkenden Künstler und — den liebenswürdigen Poeten zugleich verräth.

In letzterer Eigenschaft ist derselbe Verfasser dann nochmals in dem Psyche-Album aufgetreten welches in zierlicher photographischer Nachbildung die unvergleichlichen Fresken der Farnesina in Rom vorführt. Diese Meisterwerke der glücklichsten Zeit Rafael's krönen viguettenartig die einzelnen Blätter, auf denen dann, wie auf besonders eingeschobenen Blättern, H. v. Blomberg die reizende Fabel in Ottave rime und in Sonetten nachgedichtet hat. Der Geist der herrlichsten Renaissance, die schalkhaften Grazien eines Ariost wohnen in diesen klangvollen Versen, die sich mit seltener Feinheit den Rafael'schen Kompositionen, theils erläuternd, theils ergänzend anschmiegen. Weiter verrathen wir Nichts, unsere Leser werden uns für diesen Fingerzeig dankbar sein.

Arundel Society.

E. Die Arundel Society, gestiftet „for promoting the knowledge of art“ hat im verflossenen Jahre ihre Bemühungen fortgesetzt, die italienische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts ihren Mitgliedern vorzuführen. Diese Publikationen sind der Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz, und der Kapelle des Papstes Nikolaus V. im Vatikan entnommen. Sie geben einige Werke Masolino's, Filippo Lippi's und Fiesole's. Die Chromolithographieen sind aus der Anstalt von Storch und Kramer in Berlin hervorgegangen, die Kupferstiche aus dem Atelier Schäfers, die Zeichnungen rühren von L. Kupelwieser und Marianecci her. Der Antheil deutscher Künstler an den Publikationen der Gesellschaft ist der sicherste Beweis, wie hoch England deutsche Kunst und deutschen Kunstfleiß anschlägt.

Transparentgemälde in der Akademie der Künste zu Berlin.

❑ — Das ältere Berlin — ich meine das von vor 1848 — sah alljährlich um die Weihnachtszeit eine Anzahl von Ausstellungen, in welchen nicht nur der Kinderwelt, sondern auch den Erwachsenen eine Fülle von Genüssen verschafft wurde, zu deren Zustandekommen

sich häufig Kunst und Humor verbanden, häufig aber auch die Kunst allein ihre Mittel aufbot. Unter diese letztere Art gehörten namentlich die panoramenartig aufgestellten Bilder von interessanten oder schönen vaterländischen, noch öfter fremdländischen, wie italienischen, griechischen, afrikanischen und morgenländischen Gegenden, welche, von unseren besten Landschafts- und Dekorationsmalern ausgeführt, durch optische Anordnung und alle Mittel der Beleuchtungskunst zu oft zauberhafter Wirkung kamen.

Von allen diesen Ausstellungen hat fast nur die der Transparentgemälde in der Akademie der Künste ihr Dasein bewahrt. Wenn sie schon früher unter den übrigen den reinsten und höchsten Genuß gewährte, so gilt dies auch noch heute, und zwar trotz einer Abänderung, welche sie gegen früher erfahren hat. In den ersten Jahren nämlich waren die Bilder Nachbildungen berühmter Meisterwerke der religiösen Malerei, während dann später an die Stelle dieser Nachbildungen die eigenen Schöpfungen der Künstler traten, von welchen die Ausstellung ausging. Der Genuß war früher ein reinerer, unbefangener, da damals im Ganzen Schwaches oder Verfehltes nicht leicht zum Vorschein kommen konnte, wie dies unter den jetzigen Umständen allerdings nicht immer zu vermeiden ist. Für immer unvergeßlich wird mir aus jener Zeit der Eindruck bleiben, welchen die „Darbringung Christi im Tempel," von oder vielmehr nach Fra Bartolommeo auf mich machte; der Eindruck war der der Vollkommenheit, der höchstmöglichen Harmonie. Trotzdem ich mir sagen mußte, daß die Wirkung des Transparentgemäldes eine nur auf den Augenblick berechnete sei, hat doch später kein anderes Werk der Malerei, selbst nicht die „Transfiguration" von Rafael im Vatikan, eine gleich starke Wirkung auf mich geübt.

Der hiesige Unterstützungsverein für Künstler und deren Angehörige, in dessen Kasse der Ertrag der Ausstellung fließt, bestimmt alljährlich eine Anzahl seiner Mitglieder zur Ausführung der Gemälde und die Akademie gibt zur Ausstellung einen ihrer Räume. Ist nun die Wirkung der Transparentmalerei, vermöge ihres Glanzes inmitten der vollsten Dunkelheit schon eine für den Augenblick stärkere, als die der gewöhnlichen Oelmalerei, so erhöht sich diese Wirkung noch um ein Bedeutendes durch den Hinzutritt einer zweiten Kunst — der Musik, und zwar einer Musik, wie sie in dieser Art nicht vollkommener in Berlin zu haben ist. Eine ziemlich bedeutende Abtheilung des königlichen Domchors unter persönlicher Leitung seines Dirigenten, hinter den Bildern aufgestellt, führt zu denselben Gesänge aus, welche, für sich allein gehört, schon einen hohen Reiz ausüben würden, und in der That auch von vielen Besuchenden, denen die sonstigen Produktionen des Domchors unzugänglich sind, als ein seltenes Konzert betrachtet werden.

Von den sechs Künstlern der diesjährigen Ausstellung hat sich am meisten in seine Aufgabe vertieft W. Gentz, in dem ersten Bilde, „heilige Nacht". Die Gruppe der „Maria mit dem Christuskinde" hat wirklich einen frommen, religiösen Charakter — anerkanntermaßen ein seltenes Vorkommniß in der modernen religiösen Malerei. In Bezug auf sinnliche Wirkung entspricht das Werk den übrigen, gerade nach dieser Seite hin sich auszeichnenden, Werken des Künstlers. Ebenfalls sehr bedeutend in letzterer Beziehung ist das zweite Bild, „Ruhe auf der Flucht nach Egypten", von F. Kraus und die Wirkung dieses Werkes würde vielleicht noch über die des ersten hinausgegangen sein, wenn die beiden Gestalten der Maria und des Joseph etwas mehr im biblischen Charakter gehalten wären. Unter den übrigen vier Bildern macht sich noch das von A. Teschner, „Petrus heilt den Lahmen", durch Harmonie in der Gesammtwirkung, namentlich aber durch die ganz vortreffliche gelungene Gestalt des Krüppels bemerkbar.

Aus der Münchner Künstlerwelt.

Ein neuer Malerklubb mit dem löblichen Vorsatze, sich selbst und vielleicht sogar andere Leute über das Wesen der Malerei aufzuklären. — Eine internationale Ausstellung für den Sommer 1863 in Aussicht.

A. T. — Seit München den Rang einer Kunststadt behauptet, pflegte sich unser Künstlerleben vorzugsweise um zwei Dinge zu drehen, um unsere Feste und um die Unterstützungsangelegenheiten, Beides höchst schätzbare Lebensäußerungen, wenn wir die ersteren als den Ausdruck des inneren Behagens eines Standes nehmen, der sich seines Daseins mit gutem Rechte freuen darf, die zweiten aber als das edle Bestreben, dem Mißbehagen seiner Glieder möglichst zu steuern. Beidem soll auch eine indirekte Hebung der Stimmung unseres Künstlerlebens selbst nicht abgesprochen werden; denn „heiter"

soll ja die Kunst sein und „ernst“ ist ohne Zweifel das Leben. Direkt aber kam die Kunst dabei kaum in Frage und zog sich die Diskussion über ihr Wohl oder Wehe stets in die engern befreundeten Kreise zurück. Auch das ist völlig in der Ordnung; denn die Geschicke der Kunst werden ein für allemal nirgend anderswo entschieden als in der Stille der Werkstatt, und wo sie sicherlich am wenigsten auszuhecken sind, das ist am Kneiptische oder in phrasenreichen Reden ostensibler Künstlerversammlungen.

Nichtsdestoweniger dürfen wir doch wohl, als ein erfreuliches Zeichen redlicher Fortschrittsbewegung in unserem Leben und Streben, den Versuch eines Klubbs ankündigen, welcher es sich zur Aufgabe macht, gleich- oder doch ähnlich-gesinnte Künstler zu eigentlichem Kunstgespräche, kunstwissenschaftlicher Lektüre, Betrachtung von Kupferstichen u. dgl. zu versammeln. Fühlte sich doch wohl niemals der Strebende so vereinsamt, mitten in einem heißen Kampfe gegen feindliche Gegenströmungen, als in dem gegenwärtigen Wirrsale herrschender Meinungen, Richtungen und Geschmäcker unter welchen die prätensiösesten und verbreitetsten meist gerade die unkünstlerischesten, ja anti-künstlerischeste: sind. Wann wäre daher das Bedürfniß des Zusammenhaltens gerechtfertigter gewesen, als heutzutage? Was aber dem neuen Malerklubb eine besondere Bedeutung verleiht, das ist, daß er sein Augenmerk auf eine gewisse positive Seite unserer Kunst richtet, welche in der That zum Bewußtsein gebracht werden kann und muß. Denn hier, in eben diesem Bewußtsein vom eigentlichen Wesen der Malerei, in welchem die Stärke der alten Meister, sowie der neueren Engländer und Franzosen beruht, hier ist der Punkt von dem aus einzig und allein jene Festigung und Koncentration der Talente wiedergewonnen werden könnte, welche wiedergewonnen werden muß, wenn nicht jede angebliche Bahn des Fortschritts in einen neuen Irrweg verlaufen und auch in der Malerei sich Alles in eine Art „Zukunftsmusik“ auflösen soll, welche keine Zukunft hat, aus dem einfachen Grunde, weil nichts lebensfähig sein kann, was von vornehereein die Bedingungen der eigenen Existenz, das Wesen der eigenen Kunst grundsätzlich verkennt und absichtlich negirt. Oder wie lange noch sollen wir uns einreden lassen, daß die Grenzen einer Kunst zersprengen vielmehr sie — erweitern hieße?

Der Klubb füllte seine ersten Abende mit der herzstärkenden Lektüre einiger Bruchstücke aus Reynolds' Schriften aus, und dessen unvergleichliche Rede über „die Nachahmung“, d. h. über das Studium der Alten, verfehlte nicht, ihren tiefen Eindruck zu machen. An dem nämlichen Abend lagen vortreffliche Photographien nach Handzeichnungen der Florentiner Sammlung zur Ansicht vor, und es fielen dabei bemerkenswerthe Aeußerungen des erwachenden Bewußtseins, wie z. B.: „Was doch eine Handzeichnung von Rafael oder Michel Angelo für ein ganz anderes Ansehen hat, als etwa eine Handschrift des Hrn. von Kaulbach!“ Oder: „Was die Alten in der Fülle ihres feinen malerischen Gefühles nicht gemacht haben, ist mehr werth, als was, oder vielmehr wie es ein Moderner macht“ u. s. w.

Im Uebrigen bin ich weit entfernt, mir jemals Illusionen zu machen über die Wirksamkeit alles Vereinswesens in Sachen der Kunst. Und so lassen wir es vorläufig dabei bewenden, auch den neuen Künstlerklubb einfach mit einem frommen Wunsche zu begrüßen, dessen Erfüllung die Fruchtbarkeit seiner Bestrebungen am nachdrücklichsten darthun würde: Möchten bei nächster Gelegenheit die besten Münchner Bilder die Namen seiner Mitglieder tragen! —

Eine erwünschte Gelegenheit, sich hervor zu thun, wird allem Anscheine nach nicht lange auf sich warten lassen. Unsere Künstlerwelt beschäftigt in diesem Augenblicke nichts Geringeres, als das Projekt einer internationalen Ausstellung für den Sommer 1863. Von oben herab dürfte diesem Unternehmen (das die Akademie bereits der Künstlerschaft überlassen hat) nicht nur kein Hinderniß im Wege stehen, sondern selbst jede Förderung zu Theil werden. Denn wir erfreuen uns in Bayern einer ministeriellen Leitung unserer Kunstangelegenheiten, welche nicht verkennt, daß die Kunst zwar ihre Wurzeln in der nationalen Begabung habe, ihre Kronen aber hinaufstrecke in die freie Region des Weltbürgerthums, wo alles Edle, Wahre und Schöne als ein Gemeingut der Menschheit sich darstellt. Wie sehr die Einsicht unseres Kultusministeriums die beiden Pole aller Kunstentfaltung zu berücksichtigen strebe, davon hat dasselbe — mit dem gebührenden Danke sei es hier bemerkt — bereits thatsächliche Beweise gegeben: ein Mal, indem es die Hand dazu bot, durch die erste allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung von 1858 der nationalen Entwicklung deutscher Kunst eine großartige und unvergeßliche Feier zu bereiten; das andere Mal, indem es wiederholt akademische Deputationen auf Staatskosten abordnete, Einsicht zu nehmen von den großen Konkursen der Völker und Jahrhunderte zu Paris und Manchester. Dagegen wäre es wohl möglich, daß sich im Schooße der Künstlerschaft selbst eine kleine,

aber schwerlich unüberwindliche Opposition erhöbe gegen die Absicht einer internationalen Ausstellung. Denn wo gäbe es nicht einige ängstliche oder bequeme Gemüther, welche leicht und ungern aufgescheucht sind zu patriotischen Besorgnissen für ihre Originalität — oder auch zu finanziellen für ihren Markt?

Bekümmernissen der letzteren Art stellt sich indessen bereits die unbefangene Ansicht Vieler gegenüber, daß eine Ausstellung gerade dann und nur dann zugleich auch eine gute Spekulation sein werde, wenn sie durch ein ungewöhnliches Interesse, wie es ihr das Oeffnen aller Schlagbäume zu verleihen verspricht, den Fremdenzug des nächsten Sommers reichlicher an die Isar locken und somit dazu beitragen werde, den öffentlichen Kredit Münchens, von dem jeder einzelne Künstler gleichsam seine Prozente zieht, auf einer der bayerischen Kunststadt würdigen Höhe zu erhalten. Was nun aber die Besorgnisse für unsere Originalität mit ihrem Hintergrunde von mißverstandenem Patriotismus oder gemüthlicher Trägheit angeht, so möchte ich Sie zuvörderst daran erinnern, daß es wohl kaum einen Künstler gibt, welcher bei aller individuellen Stärke seiner Anlagen nicht bekennen müßte, daß ihm der Verkehr mit anderen, nicht minder individuellen, also gründlich von ihm verschiedenen Kunstgenossen stets förderlich gewesen sei, während es umgekehrt nicht an Beispielen fehlt, wie selbst bedeutende Begabungen z. B. in der Absonderung einer Provinzialstadt allmählich erschlaffen und verkümmern. Ganz ähnlich aber verhält es sich im Großen und Ganzen mit den Völkerindividualitäten und dem Bedürfniß ihrer wechselweisen Anregung. Denn eine gewisse Einseitigkeit liegt im Grundzuge aller individuellen Entwickelung bei Einzelnen wie bei Nationen, und diese ist es, welche im internationalen Verkehr ihre belebende Ergänzung finden kann. So viel wenigstens ist gewiß, ein so bedeutender, ja unerläßlicher Faktor in der Kunst allerdings eine stark ausgesprochene Individualität ist, so kann und darf doch nimmermehr verstocktes Beharren in Beschränktheit und Unwissenheit „Originalität“ heißen. Im Gegentheile ließe sich gar wohl behaupten das Originellste aller wahrhaft großen Künstlerindividualitäten bestehe nicht sowohl in ihrer ausgeprägten Persönlichkeit an und für sich, als vielmehr in dem wunderbaren Einklang, in welchem sie sich, unbeschadet ihrer individuellen Selbständigkeit, mit dem Wesen und Gesetz ihrer Kunst zu erhalten wußten, die doch für jede Zeit und jedes Volk die nämlichen sind.

Als wir jene Photographieen aus der Florentiner Sammlung durchsahen, deren ich oben gedachte, erregte mir namentlich eine derselben, abgesehen von ihrem künstlerischen Interesse, mancherlei Gedanken. Es ist das Blatt mit den beiden männlichen Akten, welches Rafael an Albrecht Dürer geschickt hatte, damit er seine Handschrift kennen lerne. Welche herrliche Zeit muß diese klassische Epoche der Malerei gewesen sein da noch ein Rafael und ein Dürer ohne patriotische Gereiztheit, ohne für ihre Originalität zu zittern, lediglich voll der lautersten Liebe zu ihrer Kunst, auf das neidlosseste ihre Handschriften austauschen und sich daran mit unbefangenem Sinn und gebildetem Verständniß erfreuen konnten! Dieß war die Zeit, da die Phrase von der nationalen Sprache in der Kunst noch nicht erfunden war. Seither hat freilich die vielgepriesene Civilisation ihre unermeßlichen Fortschritte von nahezu fünf Jahrhunderten zurückgeiegt und es ist unter braven und verständigen Leuten, wie wir Deutsche doch alle sind, dem Vernehmen nach möglich geworden, die Frage aufzuwerfen: ob es nicht „ungeziemend“ sei im Jahre 1863, dem Jubeljahre der Leipziger Völkerschlacht, eine internationale Ausstellung zu München zu veranstalten, bei welcher ja die unvermeidlichen Franzosen vielleicht nicht so gründlich geschlagen werden könnten als vormals zu Leipzig! — Hoffen wir, daß man uns nicht demnächst auch noch die Bewunderung eines Rafael, Michel Angelo oder Tizian verarge, weil Viktor Emanuel, Garibaldi und Mazzini ihre Landsleute sind; ja hoffen wir sogar, daß man es zu München vielleicht doch mit der Ehre dieser deutschen Kunststadt nicht so ganz unverträglich erachten möchte, wenn gerade sie, welche im Jahre 1858 unsere vaterländische Kunst auf das glänzendste beherbergt und gefeiert hat, nun auch einmal, durch eine Ausstellung ohne jede nationale Ausschließlichkeit, die Gastfreundschaft Frankreichs, Englands und Belgiens zu erwiedern gedächte!

Kunstliteratur.

Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862. Zwei Bände 8°.

W-n. — Noch immer hat der Name der Gebrüder Sulpiz und Melchior Boisserée in Deutschland einen guten Klang, und noch immer dankt man es ihnen, daß sie durch ihre herrliche Sammlung, die jetzt den Hauptschatz der Münchner Pinakothek bildet, so viel zur Erweckung des Sinnes für deutsche

Kunst beigetragen haben. Unter diesen Umständen ist es billig, daß wir den Briefwechsel des älteren und bedeutenderen Bruders Sulpiz, der, von dem Anfang einer Selbstbiographie eingeleitet, und durch Tagebuchfragmente ergänzt, von seiner Wittwe so zusammengestellt ist, daß er ein förmliches Lebensbild des Mannes gibt, mit einiger Erwartung in die Hand nehmen. Wir wissen ja, daß die beiden Brüder, schon durch die Sammlung, mit Königen und Fürsten, mit den hervorragendsten Gelehrten wie mit den ersten Künstlern und Dichtern ihrer Zeit, mit Thorwaldsen, Schinkel und Cornelius, mit Friedrich Schlegel, Max v. Schenkendorf, Tieck und Goethe, in lebhaftem Verkehr und theilweise in engerem Freundschaftsverhältnisse standen. Wir wissen auch, daß ihre größte Mirksamkeit in die Epoche der nationalen Regeneration Deutschlands, in eine Zeit frischrer und freierer Geistesregung fällt. Leider hat man in falscher Pietät dem Buche durch Aufnahme der gleichgiltigsten und werthlosesten Epifteln einen so übermäßigen Umfang gegeben, daß es die größte Mühe kostet, aus all' der Spreu die wenigen gehaltvollen Körner herauszulesen. Wäre das Buch etwa auf ein Viertel seines jetzigen Inhaltes beschränkt worden, so hätte es sicher einem größeren Leserkreis Intreffe geboten. Wer aber mag sich jetzt durch diesen unerquicklichen Wust hindurchwinden? Die bis zum 26. Lebensjahre des Sulpiz fortgeführte Selbstbiographie zählt in ziemlich trockenem Tone ein paar Kindheitserinnerungen vom Messedienen, von Hochzeiten und sonstigen Familienfesten auf. Etwas interessanter werden die Nachrichten über der Brüder Bekanntschaft mit dem jungen Bertrom, der seitdem ihr unzertrennlicher Gefährte blieb, mit ihnen sammelte und Mitrigenthümer der Sammlung war. Zu den anziehendsten Stellen gehört die Geschichte ihrer Betountschaft mit Friedrich Schlegel, der als Lehrer der jungen Männer einen bedeutenden Einfluß über sie gewann, aber gleichzeitig von ihnen in seiner Richtung bestimmt und befestigt wurde. Größtentheils aus diesen Wechselbeziehungen ging Schlegel's Uebertritt zur katholischen Kirche hervor. Den ganzen zweiten Band nimmt Sulpizens Briefwechsel mit Göthe ein, zu dem er seit ihrer ersten Begegnung in nahe Beziehungen getreten war. Aber gerade hier werden unsere Erwartungen am bitterften getäuscht. Man möchte alle die leidenschaftlichen Donnerkeil gut heißen, welche Börne gegen den geattrten Goethe schleudert, wenn man ihn, wie hier, in jener Steifheit und Verknöcherung auftrrten sieht, vor der die glühendste Begeisterung verrauchen muß. So viel Schwächlichkeit und Engherzigkeit auf beiden Seiten, so wenig Verständniß für die bewegenden Ideen der Zeit! Dobri weiß Boisserée dem Alten gehörig den Hof zu machrn und hat sich sogar völlig in dessen gespreizten, brhäbigen Styl ohne Feuer und Mark und mit den virlen widerwärtigrn Superlativen hineingeschrieben. Ganz bezeichnend ist eine Stelle, in welchrr er sich über die „Wanderjahre" ousspricht (Band II, Seite 517): „Dieses höchst anziehrnde und gehaltreiche Buch hat mir den seltsonst angenehmsten Eindruck gemacht u. s. w.* — „ich glaubte bei der Dorstellung der Sitten und Verhältnisse unserer Zrit einen Ariost in ungebundener Rede zu lesen." Ueber diesen seltsamst schmeichelhaftesten Vergl-ich schreint sogar der Dichter einigermaßen erstaunt. In das viele Bedeutungslose und Unerfreuliche schlagen dann aber ein paar vereinzelte Briefe von E. M. Arndt so kühn, klar und feurig drein, daß sie uns das Herz erquicken neben so viel Muth- und Charakterlosigkeit, welche jeden Funken ersticken möchte, weil sie ihn für eine Feuersbrunst hält, und bei jedrr gesunden Regung des nationalen Bewußtseins schon über den Umsturz der bestehenden Erbärmlichkeit jammert. Man sehe namentlich Band I, S. 220 und 247.

Am allerwenigstrn bietet das Buch, unsern wohlberechtigten Hoffnungen zum Trotz, in Hinsicht auf die Kunst. Wir nahmen es mit der Zuversicht in die Hand, etwas Röhrrrd über die theilweise noch so sehr in's Dunkel gehüllte Entstrhung der Sammlung, über Geschichte und Erwerb einzelner Bilder zu erfahren. Alle Notizen dieser Art sind von trauriger Dürftigkeit. Mehr wird und von den Verhandlungen mit der preußischen Regierung über Ankauf der Gemälde für Berlin mitgetheilt. Man hatte früher allgemein gegtondt, diese Angelegenheit sei an Vorurtheilen der Brsitzer geschtitert. Das Gegentheil beweis schon der kürzlich erschirnne Nachlaß Schinkels (hrrausgegeben von A. v. Wolzogrn, Berlin 1862. II. Bd.) aus dem wir erstehen, daß der preußische Finanzminister durch seinen heftigen Widerstand die Erwerbung verrirrte. Näheres wird und hier brrichtet. Schinkel hatte fast noch mehr durch seine Persönlichkeit, als durch die Bedingungen, welche er bot, die Eigenthümer gewonnen, und seiner Vollmacht gemäß den Vertrog unter Vorbehalt höherrr Genehmigung obgeschlossen. Letztere ließ auf sich warten. Unentschlossenheit und Ränke thaten in Berlin das Ihrige, und, jahrelang mit schönrn Worten hingehalten, gingen die Brüder endlich auf die Anerbietungen des Königs von Bayern ein. Wäre die Sammlung damals nach Preußen gelangt, so würde voraussichtlich das Unheil verhütet worden srin, welchrs die meisten dieser Gemälde seitdem betroffen hat. Erst etwas später nämlich datirt Melchior's unglückliche Schrnke, die Oelbilder müßten ursprünglich das glühende Kolorit der alten Glasmalerelen gehabt haben. Dies suchte er durch dieses Ueberschmieren der herrlichen Kunstwerke zu erreichen, die er so für olle Zeiten entstellt hat. Verschiedene Andeutungen über dies Verfahren, „Verbesserung des Kolorits", wie Sulpiz es nennt (Bond II., S. 157), finden wir auch im Briefwechsel mit Göthe. Dieser Umstand, sowie die unglaubliche Harmlosigkeit und Dreistigkeit, mit der sie ihren Bildern die Namen berühmter alter Meister, mochten sie passen oder nicht, aufzwangen, thut ihrem Rufe nicht wenig Eintrag. Mit den völlig aus der Luft gegriffenen, ebenso oberflächlichen wie überschwenglichen, Behauptungen des Sulpiz hat die Geschichte der Architektur wie die der Malerei bis auf den heutigen Tag zu kämpfen. Noch jetzt werden die unsinnigen Benennungen der Gemälde von dem erbärmlichen Pinakothek-Kataloge unbekümmert fortgedruckt. Man mag den Verdiensten der Boisserée's als Sammler noch so gerecht werden, — wenn sie die Bilder dem Verderben entrissen,' nur um sie selber zu Grunde zu richten, wenn sie mit all ihrer Kunstliebe nur die tollste Verwirrung in die Kunstgeschichte brachten, so hat die Kunst sich vor keinem Feind so sehr, wie vor solchen Freunden zu fürchten. Das wird der Gegenwarl allmählich klar, und so dürfte für den Boisserée'schen Briefwechsel die Zeit bald vorbei sein, trotz der

ungeheueren Billigkeit dieser zwei Bände, deren erster fast 900 Seiten zählt.

Aesthetik von Dr. Karl Köstlin. Erste Hälfte. Tübingen 1863. 8°.

X. — Ein Versuch, die Aesthetik von dem Bande der „Schulphilosophie" zu befreien und auf ihre eigenen Füße zu stellen, der um so mehr zur Weite bildung dieser Wissenschaft mitzuwirken verspricht, als er dem allgemeinen Bedürfnisse darin entgegenkommt, daß er das Schöne aus dem Wesen des Menschen herzuleiten sucht. Darin eben hat die jetzige Denkweise die Bischer'sche Aesthetik überholt, daß sie das Schöne nicht mehr objektiv aus der Idee, sondern nach seinen beiden Seiten, als Anschauung sowohl wie als Erscheinung, vor Allem als Produkt des menschlichen Geistes begreift. Insofern das Buch von Köstlin dieser Denkweise ihre Begründung und ihren richtigen Ausdruck zu geben strebt, bezeichnet es in der noch jungen Wissenschaft des Schönen einen entschiedenen Fortschritt; wie weit es indessen diese Aufgabe lösen, wie weit es über die bisherige Aesthetik hinausgehen wird, indem es deren Ergebnisse nicht verwirft, sondern im Sinne der neuen Auffassung verarbeitet, das wird sich erst nach der Vollendung des Werkes bestimmen lassen. Die Bischer'sche Aesthetik, so viel Angriffe sie auch erfahren hat, so wenig haltbar ihr metaphysischer Ausgangspunkt sein mag, ist noch keineswegs überwunden; sie ist immer noch die einzige, welche das Wesen des Schönen aus der Tiefe der dem Zeitalter eigenthümlichen Weltanschauung zu schöpfen und in seinem ganzen Umfange darzustellen gewußt hat. Der Prüfstein für jede neue Aesthetik, also auch für die Köstlin's, wird daher sein, ob sie verstanden, die Resultate der bisherigen spekulativen Betrachtung des Schönen (die im Bischer'schen Werke niedergelegt sind) in sich aufzunehmen, von ihrem Standpunkte aus das Wahre derselben zu begründen, das Unrichtige, durch die dogmatische Schulform Bedingte zu widerlegen. Eine Aesthetik, die das nicht thut, die sich der Hegel'schen und Bischer'schen vorab polemisirend gegenüberstellt, die nur zufällig die eine oder andere Bestimmung aus denselben aufnimmt, kann natürlich den Anspruch nicht machen, eine wirkliche Fortbildung der Wissenschaft zu sein.

Nach der Anlage des Ganzen und nach der ersten Hälfte läßt sich nun aber schon jetzt bezweifeln, ob Köstlin den Ursprung des Schönen im menschlichen Geiste scharf genug, das Schöne als Objekt tief genug, das Verhältniß zwischen Anschauung und Erscheinung innig und lebendig genug gefaßt hat, um jener Bedingung nachzukommen. Es ist ein bedenkliches Verfahren, welches Köstlin einschlägt, die Merkmale des Schönen — in der Anschauung sowohl als auch im Gegenstande — empirisch zusammenzulesen und „dann eine logische Gruppirung derselben zu versuchen". Referent fürchtet, daß dem Verfasser über der „Auseinanderlegung der ganzen so reichen und herrlichen Fülle der konkreten Gestaltungen des Schönen" das eigentliche Wesen desselben unter den Fingern weggeschlüpft ist, daß er dessen Umfang zu weit und zu eng gezogen, zu viel und wieder zu wenig gegeben und über dem Detail die großen bezeichnenden Züge aus den Augen verloren hat; wie denn andererseits das zufällige Aufnehmen und Einfügen einzelner Bestimmungen von Plato, Aristoteles, Kant, Schiller und Schleiermacher — wobei die moderne Philosophie so gut wie bei Seite geschoben wird — ein nichts weniger als wissenschaftliches Verfahren ist. Und eben so wenig als diese empirische Auffassungsweise scheint die Darstellung geeignet, das Aesthetische in seiner Eigenthümlichkeit zu fassen. Es fehlt an der Entwickelung: das Nebeneinander, Hintereinander, das Zusammensuchen und Herzählen der verschiedenen Eigenschaften u. s. f. kann jetzt nicht mehr für wissenschaftliche Methode gelten. Ganz bezeichnend ist es dafür, daß der Verfasser seinen Stoff, wo er sich häuft, unter verschiedene Kategorien der formalen Logik zu rubriciren sucht; denn diese eben hatte das zufällige Nebeneinander der Dinge in ein System gebracht. Eben so ist auch die Schreibweise ein fortwährendes Aufeinanderhäufen der verschiedensten Ausdrücke für eine und dieselbe Sache, unter dem diese nicht selten wie begraben ist. — Immerhin wird das Buch schon seines Ausgangspunktes wegen alle Beachtung verdienen. Eine ausführlichere Besprechung behalten wir uns vor.

The five great monarchies of the ancient eastern world; or the history, geography, and antiquities of Chaldaea, Assyria, Babylon, Media and Persia, by George Rawlinson, M. A. Vol. I. London, Murray. 1862. XVI, 501, S. 8.

w.— Das vorstehende Werk des Hrn. G. Rawlinson berührt das Gebiet unserer Zeitschrift freilich nur in wenigen Punkten. Diese bieten jedoch des Interessanten so viel, daß wir uns verpflichtet fühlen, die Leser darauf mit kurzen Worten hinzuweisen, um so mehr, als die Resultate der Ausgrabungen in den Ländergebieten des Euphrat und Tigris, mit denen sich das Werk vorzugsweise beschäftigt, auch in weiteren Kreisen auf ein lebendiges Interesse Anspruch machen dürfen. Gestützt auf jene Entdeckungen und ausgerüstet mit einer umfassenden Belesenheit in der antiken Literatur, versucht der gelehrte Herausgeber des Herodot, beiläufig bemerkt ein Bruder des Majors Henry Rawlinson, des berühmten Keilschriftentzifferers, von den fünf alten Reichen der Chaldäer, Assyrier, Babylonier, Meder und Perser ein kulturhistorisches Gesammtbild zu entwerfen, ähnlich den Arbeiten von Movers über Phönizien und Wilkinson über Aegypten. Der uns vorliegende erste Band, welchem noch zwei andere nachfolgen sollen, behandelt Chaldäa und Assyrien. Die ansprechende Darstellung ist mit einer großen Anzahl trefflicher Illustrationen geschmückt, welche zwar zum Theil schon durch Layard, Botta, Loftus, Fergusson, Taylor u. A. publicirte Denkmäler veranschaulichen, zum andern Theil aber eine Reihe merkwürdiger Inedita, vorzüglich aus dem britischen Museum, in dankenswerther Weise näher bekannt machen. Namentlich enthält die zweite Abthrilung des Bandes (Assyrien) unter der Ueberschrift „Architecture and other arts" höchst interessante Details assyrischer Säulen und Pfeiler und eine Sammlung von Belegen für den lebensvoll naturalistischen Skulpturstyl an den Palästen von Kojunjik, welche in das Kulturleben der mesopotamischen Völker und auf den Zusammenhang derselben mit der hellenischen Kunst neue Lichter werfen. Der zugehörige Text gibt eine Geschichte der assyrischen Kunst, soweit sich

dieselbe nach den Denkmälern bis jetzt feststellen läßt, und wir freuen uns, gefunden zu haben, daß dieser neue Versuch sich vor den meisten Darstellungen ähnlicher Art, besonders den früheren englischen, durch eine wohlthuende kritische Zurückhaltung und Nüchternheit auszeichnet.

Die drei mittelalterlichen Kirchen der Minoriten, Augustiner und Karmeliten in Wien, von Dr. Karl Lind. Wien, 1861. 48 S. 4°. mit 2 Kupfertafeln.

W. L.— Dies aus den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines abgedruckte Abhandlung, für die Stadt Wien reich an speziell geschichtlichem Interesse, bietet auch der allgemeinen Kunstgeschichte manches Beachtenswerthe. Es handelt sich hier um drei Kirchen jener späteren Orden, die allerdings für die baugeschichtliche Entwicklung des Mittelalters bei Weitem nicht die Wichtigkeit der älteren Benediktiner und Cistercienser haben, die aber, indem sie vorzugsweise in Städten auftreten, sich an dem Kirchenbau, wie er seit dem Ausgange des 13. Jahrhunderts in den Bürgergemeinden sich entwickelte, ihren besonderen Antheil haben. Ihre Gotteshäuser verbinden klösterliche Einfachheit mit bürgerlicher Tüchtigkeit, und wenn ihnen der schwungvolle Reiz glänzender Formen, großartiger Planentfaltung und üppiger Ornamentik abgeht, so entschädigen sie dafür durch manche Originalität der Anlage. Lange Schiffe, weit, frei und licht, waren ihnen schon deshalb nöthig, weil sie, unähnlich den früheren man darf sagen mehr aristokratischen Orden, die sich auf sich selbst zurückzogen, der Seelsorge in ausgedehnten städtischen Gemeinden oblagen und namentlich durch wirksame Predigten auf die Massen Einfluß zu üben suchten.

So treten denn auch die Kirchen, über welche uns hier eine wissenschaftlich begründete, mit tüchtigen Aufnahmen und Zeichnungen erläuterte, den Gegenstand erschöpfende Arbeit geboten wird, als weite, lichte Hallenkirchen des 14. Jahrhunderts vor uns, offenbar nicht ohne Wechselwirkung von Seiten des Stephansdomes, der ja ebenfalls, und zwar in kolossalem Maßstabe, als Kirche mit gleich hohen (respective annähernd gleich hohen) Schiffen damals erbaut wurde. Die Minoritenkirche ist bei Weitem die reichere, durchgebildetere, auch in der Anlage interessantere. Denn die drei ungefähr gleich breiten und hohen Schiffe zeigen die originelle, von allem Herkommen abweichende Form, daß das mittlere, sonst immer das wichtigste, hier ohne selbständigen Chorschluß auftritt, während die beiden seitlichen mit Polygonchören aus dem Achteck, nicht wie irrthümlich gesagt wird, aus dem Zehneck versehen sind. Diese Abweichung von der Regel kam ohne Zweifel daher, daß zuerst nur der sogenannte „alte Chor“ als Kirche des Klosters bestand. Da sich an ihn südlich sogleich die Klostergebäude anschlossen, so konnte man später, beim Anbau der Schiffe, ihn nicht zum Centrum der Anlage machen, sondern mußte ihm die rechte Flanke lassen. Nun war es ein Erforderniß rhythmischer Art, daß man den zweiten, für den Laiengottesdienst erforderlichen Chor an das nördliche Seitenschiff verlegte; und da das Mittelschiff zwischen beiden kürzer mit einer geraden Wand abschloß, so kam man zu der weiteren, nicht minder originellen Anordnung, den Glockenthurm der Ostseite dieses Bautheiles vorzulegen. Wieder ein anziehender Beweis für die Gewandtheit, mit welcher die alten Meister sich zu helfen und Vortheile sogar aus Nachtheilen zu gewinnen wußten.

Normale Anlagen ohne größere Originalität sind die beiden anderen Kirchen; doch ist an der Augustinerkirche der schöne, aus dem Zehneck gebildete, gegen das Schiff sich fast rotundenartig erweiternde Chor wohl zu beachten; denn diese Ausbildung des Chores gehört zu den selteneren. Eben dort ist die südlich angebaute Georgskapelle durch ihre zweischiffige Anlage und den zierlichen doppelten Polygonchor recht interessant. Was in tüchtiger Aufnahme von den reichen Pfeilergliederungen und den noch reicheren Fenstermaßwerken der Minoritenkirche mitgetheilt wird, gehört zum Elegantesten des 14. Jahrhunderts und erinnert an die verwandten Formen des Stephansdomes.

Kleine Chronik.

Horace Vernet †. Der am 17. d. M. verstorbene größte Schlachtenmaler Frankreichs, der gefeierte Darsteller der „Gloire der großen Nation“, war am 30. Juni 1789 zu Paris geboren. Sein Geburtshaus ist der Louvre, wo sein Vater und Großvater, ebenfalls zwei ausgezeichnete Künstler, wohnten und wohin jetzt wohl, der bestehenden Sitte gemäß, die hervorragendsten seiner Werke aus den anderen französischen Galerien überstedeln werden. Schon 1810, nachdem er zuvor eine Zeitlang Kriegsdienste gethan hatte, begann Vernet's Künstlerlaufbahn, die er jedoch 1814 wieder verließ, um noch einmal den Fahnen des Kaisers zu folgen. 1817 erschien dann seine „Maurenschlacht von Tolosa“, zwei Jahre später die „Ermordung der Mameluken“. Damit war der Weg zu den großen, die Gegenwart illustrirenden Geschichtsbildern geöffnet, auf welcher Vernet's schönste Lorbeern wachsen sollten. 1822—23 malte er für den damaligen Herzog von Orléans eine Folge napoleonischer Schlachten, in den Jahren darauf die berühmten historischen Genrebilder aus dem Leben des Kaisers, den „Gardist von Waterloo“, das „Trompeterpferd“ u. a. Durch die Ernennung zum Direktor der französischen Akademie in Rom (1828), sowie durch mehrmalige Reisen nach Afrika erhielt seine Kunst vorübergehend eine andere Richtung — „Judith und Holofernes“, „Rafael und Michel Angelo im Vatikan“, dann die reizvollen biblischen Bilder in modernem Kostüm stammen aus dieser Zeit, — um jedoch bald nachher wieder in die nationale militärische Bahn einzulenken. In den Jahren 1836—48 entstanden jene Riesenschlachtgemälde, welche die Galerie von Versailles namentlich zu einem Ruhmestempel des jungen Frankreichs gemacht haben. 1852 kam dazu noch die Schilderung der „Einnahme Rom's“. Der Künstler bewahrte sich bis in das höchste Alter die seltenste Frische und eine staunenswerthe Produktionskraft. Er starb kinderlos, 74 Jahre alt.

Denkmal Friedrich Wilhelm des Vierten. Im Atelier des Professors Bläser in Berlin ist das Thonmodell der Reiterstatue des Königs Friedrich Wilhelm IV. ausgestellt welche auf der Kölner Rheinbrücke errichtet werden soll. Es

wird dies bekanntlich das größte fast aller existirenden Reiterstandbilder, an Höhe sogar das Rauch'sche Friedrichsdenkmal übertreffend. Der König sitzt hochaufgerichtet im Sattel, etwas nach hinten zurückgelehnt, den rechten Arm weitab vom Körper steckend, als ob die Hand den Kommandostab hielte; statt dessen trägt sie aber eine Rolle, welche die Verfassungsurkunde darstellen soll. Das behelmte Haupt ist etwas nach links gewendet; von den Schultern wallt der schwere Hermelinmantel über den Rücken des Pferdes herab. Das Werk wird in Bronze ausgeführt und erhält als Gegenstück die Reiterstatue des regierenden Königs, an welcher Professor Drake bereits längere Zeit beschäftigt ist.

Schraudolph's Fresken im Speyerer Dom werden jetzt ebenfalls von dem berühmten Photographen Albert in München, auf Grundlage der in Speyer aufbewahrten Kartons, photographisch vervielfältigt.

Von der Hand des **Bildhauers M. W. Brodie** wurde kürzlich für den verstorbenen Lord Henry Cockburn, einen der ausgezeichnetsten schottischen Anwälte und Richter, eine Statue gemeißelt und im Parlamentsgebäude zu Edinburgh aufgestellt.

Bonaventura Genelli hat vom Fehn. von Schack in München den neuen Auftrag erhalten, das bereits als Aquarell in Schack's Besitz befindliche, seit der Ausstellung von 1858 allgemeiner bekannt gewordene Bild „die Vision des Ezechiel" groß in Oel auszuführen. Auch die Ausführung der berühmt u Genelli'schen Zeichnung „Kampf des Bacchus mit dem Lykurgos" soll von demselben Besteller in Aussicht genommen sein.

Lokales.

Oesterreichischer Kunstverein. Die Januar-Ausstellung brachte u. A. folgende Werke zur Ansicht: Ein großes historisches Bild von H. von Angeli „Ludwig XI. bittet den heiligen Franz de Paula um Verlängerung seines Lebens"; eine Madonna in trono von Kratzmann; der bereits vor 23 Jahren ausgestellt gewesene „Traum" von Ameling; ein „Markt in Dalmatien" von Alois Schönn; zwei häusliche Genrebilder „das Boudoir" und „der Brief" von Eduard Ender; ein figurenreiches Gemälde von Böttcher „Sommernacht am Rhein"; „Fischerknaben" und „Glycerion" von Leopold Pollak; Soldatenbilder von Denisch und Sell; Landschaften von Oswald Achenbach, Böscher, Klein, Kebler, Hoguet, Philippeau, Hermine Laris; „einen Studienkopf" von August Mantler, endlich einen mit geschnitzten Hautreliefs verzierten Rahmen von Zanardo Marcus.

„Facsimile-Album von Original Aquarellen und Handzeichnungen aus der Privatgalerie Sr. k. k. Hoheit des Durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Albrecht in Wien" ist der Titel eines Prachtwerkes, dessen Publikation soeben vorbereitet wird; dasselbe wird in sechzig Lieferungen dreihundert Blätter umfassen. Die Nachbildung geschieht auf photogeographischem Wege. Es gereicht uns zum besonderen Vergnügen, daß die Veröffentlichung des Werkes von einem österreichischen photographischen Atelier ausgeht. Wir zweifeln nicht, daß einheimische wie auswärtige Kunstfreunde dasselbe mit eben der Theilnahme aufnehmen werden, die einer älteren, in kleinerem Maßstabe vorgenommenen Reproduktion der berühmten Handzeichnungen-Sammlung seiner Zeit zu Theil geworden ist. (Oest. Wchschft.)

Die Leitung der Restaurationsarbeiten am St. Stephansdom (man vergleiche den obigen Aufsatz) ist durch die Bestätigung der Wahl unserer Akademie der bildenden Künste in die Hände des Professors Friedrich Schmidt gelegt worden. Es kann uns nur hoch erfreulich sein, daß hiemit das Schicksal des großartigsten Bauwerkes Deutsch-Oesterreichs einem Manne anvertraut ist, welcher zu den tüchtigsten deutschen Architekten und zu den feinsten Kennern der Gothik zählt. Aus Zwirner's Schule hervorgegangen, führte Fr. Schmidt bereits als junger Mann mehrere Jahre hindurch selbstständig die technische Bauleitung des Kölner Domes und kam dann 1857 als Professor der Architektur an die Akademie der Künste nach Mailand. Seit der politischen Wendung der Dinge lebt Professor Schmidt in Wien als Lehrer der hiesigen Akademie und hat sich hier sowohl durch seine pädagogischen Leistungen, als auch durch eine Reihe praktischer Bauführungen in weitesten Kreisen bekannt und beliebt gemacht. Von seinen Kirchenbauten wollen wir nur die Lazaristenkirche, die Pfarrkirche in Fünfhaus und eine gothische Kirche in Graz hervorheben.

Das am 18. d. M. enthüllte Kessel-Denkmal, „das erste Monument, welches innerhalb der Mauern der Stadt einem Bürger gesetzt ward", wie die Beilage zur „Wiener Zeitung" sich ausdrückt, zieht durch die Neuheit seiner Erscheinung Tag für Tag zahlreiche Beschauer auf das Glacis. Der Platz zwischen Polytechnikum und Handelsakademie ist mit Rücksicht auf die Bedeutung des Dargestellten für Technik und Handel, gut gewählt und die Position der Statue auf hoher, durch einen Stufenbau zugänglicher Basis bringt das Monument, auch auf dem weitgedehnten Plan, zu entsprechender Wirkung. Kessel steht mit vorgesetztem linken Fuße neben einem Eichenstamm, auf dem ein Schiffsmodell mit der von ihm geschaffenen Dampfschraube ruht; er ist völlig modern kostümirt; der Mantel läßt die linke Schulter frei und hängt über den Baumstamm vorne herab; der rechte, auf die Brust gelegte Arm hält den Zirkel. Das Antlitz, mit der mächtig gebogenen Nase und dem scharfen Forscherblick, ist etwas nach rechts gewendet. An der aus grauem Stein gemeißelten Basis liest man die Worte: Josepho Ressel, patria Austriaco, qui omnium prior rotam cochlidem pyroscephis propellendis adplicuit anno MDCCCXXVII. Monumentum positum MDCCCLXII.

Briefkasten. 1. — 23. Januar: W. L. in Zürich: Erhalten; Näheres brieflich — A. T. in München: Der volle Name zweimal erschien uns nicht passend. — H. H. in Dresden: Wir danken freundlichst und bitten um baldige Zusendung des Angekündigten — E. L. in Kopenhagen. Erhalten.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.